UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00633997 2

ORBIS PICTUS

BAND 17

NORDWEST-AMERIKANISCHE INDIANERKUNST

ERNST WASMUTH A.G. BERLIN

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Art
A1948n

ORBIS PICTUS/WELTKUNST-BÜCHEREI
HERAUSGEGEBEN VON PAUL WESTHEIM

BAND 17

NORDWEST-AMERIKANISCHE INDIANERKUNST

VON
LEONHARD ADAM

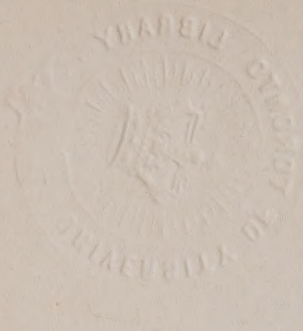
2005-12
11/2/26

VERLAG ERNST WASMUTH A. G. BERLIN

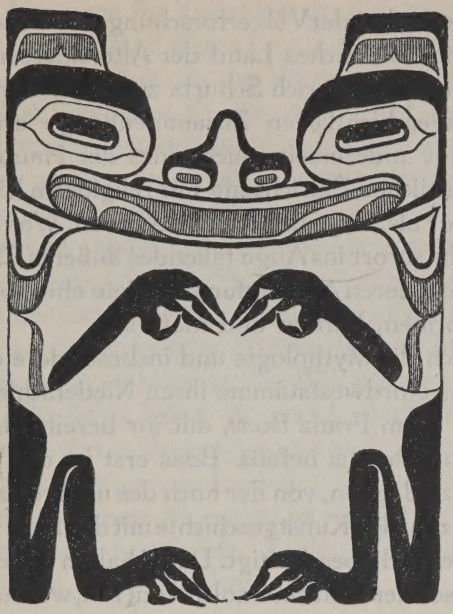
DRUCK VON A. WOHLFELD IN MAGDEBURG

TORONTO LIBRARY

Herrn
PROFESSOR DR. THEODOR KOCH-GRÜNBERG,
Direktor des Museums für Länder- und Völkerkunde
(Linden-Museums)
zu Stuttgart
in Dankbarkeit und Verehrung zugeeignet



E
78
N78 A3



EINLEITUNG

Die Entdeckungsfahrten der englischen Weltumsegler James Cook und George Vancouver im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts führten auch an die Nordwestküste Amerikas; zur Kenntnis der indianischen Kultur daselbst haben sie aber nur wenig mehr beigetragen als die anderen Expeditionen jener sogenannten zweiten großen Entdeckerperiode. Doch Kapitän Cook brachte eine wundervolle Sammlung nordwestamerikanischer Gegenstände heim, die zum ersten Male die nordwestamerikanische Indianerkunst in Europa bekannt machte und die sich jetzt größtenteils im Britischen Museum befindet. Erst in den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts begann die anthropologische und ethnologische Erforschung der Nordwestindianer durch die Arbeiten von Dawson, Niblack, Swan, Arthur und Aurel Krause, vor allem aber durch Franz Boas und nach ihm John R. Swanton, deren beider Werk heute noch nicht abgeschlossen ist, sondern durch umfangreiche Veröffentlichungen ständig vermehrt wird.

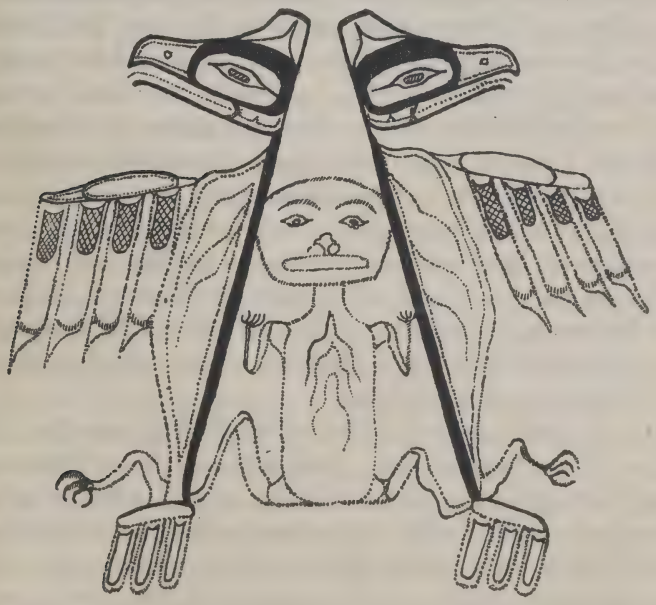
Das schmale, aber sehr weit ausgedehnte Gebiet der Nordweststämme, das sich von der Südküste Alaskas über Britisch-Columbien bis hinunter zum

Staate Oregon erstreckt, hat der Völkerforschung eine Fülle eigenartigen Stoffes geliefert. Hier ist ein klassisches Land der Altersklassen- und Geheimbundorganisation, wie sie von Heinrich Schurtz zum ersten Male in ihrem vermutlichen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhange erfaßt und dargestellt worden ist; hier liegt andererseits auch eines der Hauptgebiete jener merkwürdigen gesellschaftlichen Einrichtung mit religiösem Einschlage, die wir seit Mc. Lennan und Tylor als „Totemismus" bezeichnen. Was aber der Kultur jener Küsten und Inseln ihr sofort ins Auge fallendes äußeres Charakterbild verleiht, ist die bildende Kunst, deren Anwendungsgebiete ebenso verschieden sind wie ihr Reichtum an Formen, Farben und Material.

Da es wesentlich die Mythologie und insbesondere der Totemismus sind, die in der Kunst der Nordweststämme ihren Niederschlag finden, so hat sich die Forschung, vor allem Franz Boas, mit ihr bereits eingehend vom ethnologischen Gesichtspunkte aus befaßt. Boas erst ist das Verständnis der seltsamen Ornamentik zu danken, von der noch des näheren zu sprechen sein wird. Dagegen hat sich die zünftige Kunstgeschichte mit den amerikanischen Nordweststämmen bislang noch nicht beschäftigt. Dabei haben wir es nicht etwa mit einer „primitiven" Kunst, sondern mit einer solchen zu tun, welche ihre frühen Entwicklungsstufen sicherlich schon seit langem überwunden und einen Höhepunkt erreicht hatte, als sie von den Europäern entdeckt und damit — wie das in solchen Fällen leider fast überall zu geschehen pflegte — ihrem Verfall mit derselben unfehlbaren Sicherheit zugeführt wurde wie die gesamte übrige materielle und geistige Kultur der Eingeborenen. Aber wenigstens eine ästhetische Würdigung der Nordwestkunst liegt bereits vor. Im Jahre 1907 erschien der erste und bisher einzige Band von Kurt Breysigs „Geschichte der Menschheit", der zum größten Teile die Stämme der amerikanischen Nordwestküste zum Gegenstande hat, unter dem freilich befremdenden Untertitel „Die Völker ewiger Urzeit". Im wesentlichen auf Boas' Material fußend, machte hier der außerordentlich belesene Historiker und Soziologe den beachtenswerten Versuch, das Werden der gesellschaftlichen Gebilde der Küstenstämme im Lichte der gesamten Kulturerscheinungen Nordwestamerikas entwicklungsgeschichtlich aufzuhellen, — ein Unternehmen von Verdienst, weil es der hohen Bedeutung der nordwestamerikanischen Kulturen für die Gesamtentwicklungsgeschichte der Menschheit gerecht wurde, während allerdings seine Ergebnisse den Ethnologen größtenteils nicht befriedigen konnten, weil die Theorien des Verfassers, in manchmal dichterischer Sprache vorgetragen, allzuwenig Schritt hielten mit dem gesicherten Bestande der glaubwürdig überlieferten Tatsachen der Quellen. Hierüber des näheren zu handeln ist hier nicht der Ort. Wohl aber müssen wir in dieser Einleitung zu unserer Betrachtung der nordwestamerikanischen Kunst Breysigs als des Mannes gedenken, der zum ersten Male, angesichts der

Schätze des Berliner Museums für Völkerkunde, die fremde Schönheit dieser Kunst aufs tiefste empfunden und dieser Empfindung beredten Ausdruck verliehen hat, und dies zu einer Zeit, da das Verständnis für die Kunst der sogenannten „Naturvölker" weiteren Kreisen noch nicht aufgegangen war.

In der Kunst der nordwestamerikanischen Indianer lassen sich vier Hauptgebiete unterscheiden: erstens die Zeichnung und Ornamentik, zweitens die stilisierte Plastik, sodann die realistische Plastik und endlich die Baukunst. Ihren hauptsächlichen Charakter erhält die nordwestamerikanische Kunst durch die Ornamentik, mit welcher die stilisierte Plastik in engem Zusammenhange steht. Die Ausgestaltung dieser Ornamentik ist nun bedingt durch ihre Anwendung, und das gleiche gilt von der stilisierten Plastik. Beide Künste sind nach ihrer Anwendung und nach ihren wichtigsten Darstellungsgegenständen als totemistisch zu bezeichnen. Zu ihnen bildet die realistische Plastik nicht etwa einen Gegensatz; auch sie ist in ihrem Ursprunge und nach ihren Vorwürfen wesentlich durch Momente der geistigen und sozialen Kultur der Nordwestindianer bestimmt. Ohne Kenntnis dieser Momente ist das Eindringen in Wesen und Werden der Nordwestkunst unmöglich. Auch die rein ästhetische Wertung kann dieser Vorbereitung nicht entbehren.



DIE GEISTIGEN UND SOZIALEN GRUNDLAGEN DER NORDWESTAMERIKANISCHEN KUNST

Bevor wir uns der nordwestamerikanischen Kunst selbst zuwenden, wollen wir ihre Schöpfer kennen lernen. Wenn man eine Vorstellung von den Eingeborenen der Nordwestküste gewinnen will, muß man sich der Erinnerungen an die federgeschmückten Indianer der Prärien entschlagen. Die Menschen der Nordwestgebiete sind ganz anderer Art. Ihre Heimat ist ein Land von nordischer Schönheit, mit seinen Gebirgen und dunklen Urwäldern, unzähligen großen und kleinen vorgelagerten Inseln, und zerrissen von tief einschneidenden Fjorden; ein Land, das seine Bewohner in Not des Daseins und in ständiger Lebensgefahr hält, da der Kampf mit den Raubtieren in den Wäldern und die Jagd auf die großen Meeressäugetiere im schwanken Kanu die ganze Kraft des Mannes erfordern.

Ihre mächtigen Blockhäuser (Tafel 10) haben die Indianer am Strande (Tafel 11), aber der Wald ist ihre zweite Heimat. Seine gewaltigen Stämme liefern ihnen die Baumittel für die Wohnstätten; die nordamerikanische Zeder insbesondere gewährt ihnen das Material für die hölzernen Bildwerke, die hohen Totempfeiler (Tafeln 7—9) wie die Gedächtnissäulen für Verstorbene, die verzierten Geräte des täglichen Gebrauches wie die Masken der religiösen Zeremonien. Jäger und Fischer sind sämtliche Indianer der Nordwestküste. Schwarzer und grauer Bär, Wolf, Biber und Wiesel, Adler und Uhu, Wal, Seelöwe, Seehund, Delphin und Hai, — dies ist die Reihe wenigstens der wichtigsten Tiere der Wälder und der See, mit denen die Nordwestindianer zumeist in stetem Kampfe liegen oder lagen, denen sie indessen auch zum großen Teil ihren Lebensunterhalt verdanken. Auf der anderen Seite sind alle nordwestamerikanischen Küstenindianer tüchtige Seeleute. Nicht nur meistern sie in ihren wundervoll gearbeiteten Einbäumen die Meeresarme zwischen den unzähligen Inseln und dem Festlande, sondern einige von ihnen verstanden es in früher Zeit auch, in großen, elegant geformten Schiffen mit mehreren Masten und gut gearbeiteten Segeln aus Zedernbast weite Kriegsfahrten gegen benachbarte Stämme zu unternehmen.

So bilden das geheimnisvolle Dunkel der Wälder wie die Großartigkeit des Ozeans mit ihren Schönheiten, doch auch mit ihren Schrecknissen und Gefahren den Hintergrund, auf dem sich das Leben der Nordwestindianer abspielt. Die grimmigste Kälte im Winter wechselt mit außerordentlicher Sommerhitze ab, und Stürme und reiche Niederschläge, insbesondere die Gewitter der warmen Jahreszeit, fügen zu den greifbaren Mächten der wilden Tierwelt die ungreifbaren Daseinsäußerungen der erhabenen Naturgewalten. Man erkennt, zu welchen Vorstellungen eine solche Umwelt bei geistig regsamen,

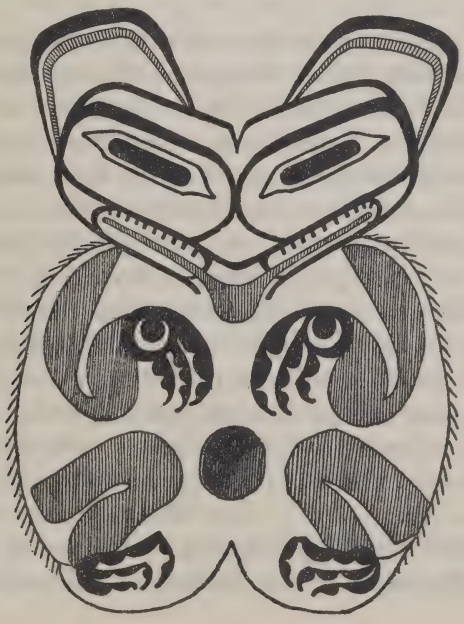
phantasiebegabten Völkern, wie es die Nordweststämme sind, den Grund legen mußte. Sie alle glauben an eine Beseelung des Alls, sie empfinden im Blätterrauschen des Waldes den Atemzug dämonischer Wesen, in den Schlägen des Donners das Flügelrauschen des mythischen Donnervogels (Tafeln 25 und 26). Aber wie alle Jägervölker besitzen sie — mag ihnen auch die naturwissenschaftliche Erkenntnis in unserem Sinne fehlen — doch die Gabe einer scharfen Naturbeobachtung. So ist ihnen der ständige Daseinskampf der Tiere nicht entgangen, der ewige Krieg aller gegen alle, der ihrem eigenen Leben so ähnlich ist. Der Indianer sieht, daß die Tiere alle gewisse ihnen nützliche Eigenschaften haben, die dem Menschen fehlen: die großen Raubtiere ihre Kraft, die Wassertiere aller Art die Kunst des Tauchens und eine dem Menschen unerreichbare Schwimmkunst, die Vögel die Gabe des Fluges, und so fort. Hierzu gesellen sich zuweilen nach der Vorstellung der Primitiven andere, tatsächlich nicht vorhandene, übernatürliche Eigenschaften. Darum sind die Tiere dem Menschen überlegen, und darum wäre es für den Menschen erstrebenswert, selbst diejenigen Eigenschaften zu besitzen, welche jene Überlegenheit ausmachen. Der Indianer weiß aber auch, wie Stärke und Plumpheit, Schwäche und Gewandtheit in der Tierwelt verteilt sind. Ähnlich wie Völker anderer Erdteile erblickt auch er beispielsweise im Fuchs und im Wiesel Verkörperungen der Schlauheit und der List, während er bei anderen Tieren wieder andere, ihm von sich selbst und seinen Mitmenschen her vertraute Wesenszüge zu erkennen glaubt. Auch beobachtet er, daß die Tiere wie die Menschen der Nahrung bedürfen, sich fortpflanzen und dem Tode unterworfen sind, und alle diese Erfahrungen führen den Primitiven zu der Schlußfolgerung oder doch zu einer gefühlsmäßigen Einstellung darauf, daß zwischen Tier- und Menschenwelt eine gewisse Wesensgleichheit oder Wesensverwandtschaft besteht. So begegnen in den Mythen der Indianer Tiere und Menschen einander gleichberechtigt, verständigen sich in derselben Sprache und treten zueinander in friedliche oder feindliche Beziehungen. Gelegentlich erfolgt in diesen Mythen auch zwischen Tier und Mensch eine eheliche Verbindung, deren Frucht als sichtbare Verkörperung der Gleichberechtigung beider Wesen erscheint.

Solche und ähnliche Vorstellungen von unwirklichen Geschehnissen werden von den Indianern selbst zur Deutung der Tatsache vorgebracht, daß die meisten Stämme des Nordwestens in mehrere Gruppen zerfallen, deren jede sich nach einem bestimmten Tiere nennt und zu der betreffenden Tiergattung in besonders engen Beziehungen zu stehen vermeint, sei es, daß sie ein solches Tier als ihren Stammvater oder als Gatten ihres menschlich vorgestellten Ahnen ansieht oder daß sie nur glaubt, der menschliche Ahn habe mit dem betreffenden Tiere irgend eine ungewöhnliche Begegnung gehabt und damit zu der Tiergattung Beziehungen begründet, die sich auf seine Kinder und

Kindeskinder oder auf seine Schwesterkinder und deren Nachkommen in mütterlicher Linie vererbten. Das Tier ist sodann das „Totem" der Sippe geworden, — in der Wissenschaft so genannt nach einem Worte der Algonkinstämme des östlichen Nordamerika, bei denen die gleiche Erscheinung ausgebildet ist und zuerst beobachtet wurde. Das Totemtier wird als Verwandter oder besonders nahestehender Freund angesehen, — ein Ausfluß der Vorstellung von seiner Wesensgleichheit oder -verwandtschaft mit dem Menschen; es genießt andererseits einen gewissen Respekt, zufolge der gleichzeitigen Vorstellung, daß es dem Menschen durch den Besitz mancher Eigenschaften überlegen ist, daß aber gerade die Angehörigen der ihm „verwandten" Sippe — des „Totemclans" — diese Eigenschaften kraft der gegenseitigen Beziehungen mit ihm gemeinsam vor allen anderen Wesen voraus haben und dadurch auch von den übrigen Menschen verschieden sind. Das Totemwesen ist also nicht etwa ein Gott, den man verehrt, es ist auch kein Dämon, kein Geist, sondern es gilt gleichsam als ein älterer, besser begabter, achtungswerter Verwandter. Die soziale Existenz der einzelnen Totemgruppe ist untrennbar von der Vorstellung, daß zwischen ihr und ihrem Totem die erwähnten Beziehungen bestehen. Das Weltbild des totemistisch denkenden Menschen kommt nur dadurch zustande, daß zwischen jeder menschlichen Totemgruppe und der betreffenden Tiergattung derartige Beziehungen angenommen werden, wobei zu bemerken ist, daß anderwärts, so in Australien, auch Pflanzen, ja Mineralien Totems sein können.

Ein Totem ist, nach der Definition J. G. Frazers, „eine Gattung materieller Gegenstände, welche ein Primitiver mit abergläubischer Achtung ansieht, in dem Glauben, daß zwischen ihm und jedem Exemplar jener Gattung eine enge und ganz besonders geartete Beziehung obwaltet". Dies ist sozusagen eine Blankodefinition, welche den verschiedenen Äußerungsformen des Totemismus, die wir auf der Erde finden, angepaßt werden kann und darum noch heute gültig ist. Eben weil nun in allen Erdteilen Formen von Totemismus oder Spuren davon zu beobachten sind, die voneinander abweichen, aber dabei gewisse, stets wiederkehrende Merkmale besitzen, müssen wir uns auf die Festlegung des Grundprinzips beschränken, wenn wir, ausgehend von der erwähnten Totemdefinition, schließlich fragen, was denn also „Totemismus" ist. Auch an dieser Stelle ist diese Frage gerechtfertigt, weil sie für die Erfassung des Wesens der totemistischen Kunst offenbar von Wichtigkeit ist. Schon früher haben wir, anderwärts, in Anlehnung an Gedanken Frazers und Thurnwalds, empfohlen, den Totemismus zu begreifen als „ein Weltgefühl, beruhend auf der Anschauung, daß der Mensch als völlig gleichartiges Wesen mit den übrigen in das Weltbild eingegliedert ist und daß zu den Existenzbedingungen des Menschen und menschlicher Verbände das Bestehen gewisser Beziehungen zu anderen materiellen Naturerscheinungen gehört." — Ein solches Weltgefühl ist sicherlich

keine „Religion", da es aber dem totemistisch denkenden Menschen eine Grundlage für seine Erklärung des Weltgeschehens und des eigenen Daseins abgibt, so gehört es doch dem Kreise der religiösen Empfindungskomplexe im weiten Sinne an. Wenn wir also sehen, wie an der Nordwestküste die Totemwesen sowie alle sonstigen, in den totemistischen Mythen auftauchenden Gestalten plastisch und in der Zeichnung, Tätowierung, Ziselierung, Weberei, dargestellt werden, so haben wir keine profane Kunst, sondern eine Kunst vor uns, die wenigstens ihrem Ursprunge nach religiös ist. Dies wird noch deutlicher, wenn wir daran denken, wie die totemistischen Stammesorganisationen entstanden sein mögen: denn was wir vorhin kurz andeuteten, ist ja nur die mythologische Erklärung der Indianer selbst. Da es eine exakte Feststellung geistiger und sozialer Entwicklungsvorgänge aus grauer Vorzeit nicht gibt, so sind wir auf Theorien angewiesen. Auf die mannigfaltigen Versuche, den Ursprung der Totemorganisationen zu finden, brauchen wir hier nicht einzugehen. Jedenfalls geht das ganze Streben, einen bestimmten Hergang als Ursprung für sämtliche totemistischen Erscheinungen auf der Erde aufzuzeigen, fehl; aus dem totemistischen Weltgefühl werden sich vielmehr allerorten in Verbindung mit den jeweils gegebenen örtlichen und geistigen Vorbedingungen verschiedene Anlässe und Entstehungsvorgänge für eine totemistische Stammesorganisation eingestellt haben. Für Nordwestamerika im besonderen ist es wahrscheinlich, daß viele Totemclans durch Vererbung persönlicher Schutzwesen einzelner Personen allmählich entstanden sind.



Der Totemismus aller Nordweststämme ist mehr oder weniger verblaßt, veräußerlicht. Irgendwelche totemistische Zeremonien gibt es nicht, hier und da wird das Totemwesen noch respektiert, wird nicht getötet, geschweige denn verzehrt, — bei wieder anderen Stämmen besteht nicht einmal dieser Respekt. So erschöpft sich denn der ganze Totemismus zumeist im Namen des Clans, in der Clanlegende (die vom Ursprunge des Clans, der Sippe handelt), in dem Verbote, den Gatten aus dem gleichen Clan zu wählen (Exogamie) und vor allem — in der Darstellung des Totemwesens in der Kunst. Aber das Totemwesen ist in der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart nur noch ein Abglanz

eines eigentlichen Totems, es ist nichts weiter als ein Emblem, ein Sippen- bezw. Clanabzeichen. Das Recht, dieses Emblem zu führen, wird freilich eifersüchtig gehütet, ist aber nicht überall mehr Sache des Clans, sondern oft des Individuums. Hier interessiert diese Degeneration des Totemismus wegen ihrer Wirkungen auf das Gebiet der Kunst. Da kein Totemclan sich mehr auf sein eigentliches Totem als Abzeichen beschränkt, sondern durch seine einzelnen Mitglieder eine ganze Reihe davon im Laufe der Zeit auf profane Weise, so durch Wegnahme im Kriege, Kauf, Tausch, Abtretung, Heirat, von anderen Stämmen oder einfach als Erinnerungszeichen an gewöhnliche Ereignisse erworben hat und weiter dazu erwirbt, so vergrößert sich der Kreis der Darstellungsobjekte für die Holzbildkunst, die Zeichnung und Tätowierung immer mehr. Dazu kommt das soziale Moment, daß das Recht auf ein Abzeichen zu einem Privileg geworden ist und daß sich eine verschiedene Bewertung gewisser Abzeichen herausgebildet hat. Während ferner echte Totemwesen stets wirklich vorhandene Dinge sind, — Tiere, Pflanzen, Mineralien, auch Gestirne und Himmelserscheinungen (Regenbogen), — stellen sich unter den Abzeichen des degenerierten Totemismus auch mythische Gestalten ein, Fabelwesen, ins-

besondere Meeresungeheuer, teils Zwittergestalten, teils Steigerungen existierender Seegeschöpfe, vor allem des Wales, des Haies und des Seelöwen. Die künstlerische Ausstrahlung dieses degenerierten Totemismus ist ein Reichtum an phantastischen Formen. Man vergleiche mit den schlichten Tierdarstellungen des Bibers (Tafeln 7 und 8, unterste Figuren, auch Tafel 24), des Donnervogels bezw. Adlers (Tafeln 25 und 26), des Wolfes (Tafel 8, zweite Figur v. unten), des Bären (Vignetten auf S. 5 und S. 11), der Libelle (Vignette auf S. 12) die Bilder der verschiedenen Seeungeheuer (Vignette auf S. 16, Tafel 8, zweite Figur v. oben).

Doch der Totemismus ist nicht die einzige geistige Grundlage für die Formengestaltung der Nordwestkunst, sondern ihr fließen noch mehrere andere Quellen zu. Die eine ist der Zauberglauben, die Magik, die auf der Vorstellung beruht, daß man sich durch Vornahme gewisser Handlungen (Aussprüche, Bewegungen, Tänze) oder durch Anbringung bildlicher Darstellungen günstige Kräfte sichern, schädliche fernhalten könne. Die seelische und geistige Stufe, auf welcher diese Vorstellung erwächst, ist wahrscheinlich eine der totemistischen vorangehende, nach der begründeten, allerdings nicht unbefehdeten Auffassung von K. Th. Preuß überhaupt die früheste Stufe religiöser Entwickelung. Ein Beispiel: Hai, Seelöwe und Schwertwal werden von den Nordwestindianern gefürchtet; diese Tiere sind gleichzeitig Verfolger der Seefische, welche den Indianern eines ihrer wichtigsten Nahrungsmittel liefern. Bevor der Fischer die mächtigen Heilbutten, Katzenhaie oder andere größere Beuteltiere, die er mit Angeln oder in Reusen fängt, an Bord zieht, tötet er sie mit hölzernen Keulen (s. Tafel 48, linkes und mittleres Stück). Diese Keulen nun zeigen ausnahmslos geschnitzte Darstellungen eben des Wales, des Seelöwen oder des Haifisches. Bei der geistigen Entwicklungsstufe und Denkart unserer Indianer bedeutet dies keine äußerlich allegorische Verzierung, sondern eine Steigerung der Wirkungskraft der Keule (Boas). Indem der Fischer seine Keule als Hai gestaltet, glaubt er sich die Kraft des Haies zu sichern, vielleicht sogar einen ihm untertanen Hai in Gestalt des hölzernen Bildes zu besitzen. Die figürliche Gestaltung der Keule hat also einen magischen Sinn, der im Erfolge dem praktischen Zwecke des Gebrauchsgegenstandes entspricht. Ähnlich liegt es mit den hölzernen Fett- und Transchüsseln, denen man fast stets die Gestalt einer Robbe gibt (Tafel 38). Diese ist das ergiebigste Seewild der Indianer und darum Symbol des Überflusses, den jeder erstrebt (Boas). Wahrscheinlich liegt auch dieser Gestaltung ursprünglich eine magische Absicht zu Grunde: man bildete den Körper des Tieres nach, dessen Besitz man sich wünscht, während der Gebrauch der Schüsseln die Ausnutzung des wirklichen Tieres magisch andeutet.

Endlich sind als Quelle religiöser Kunstentfaltung der Nordwestindianer die alljährlich im Winter stattfindenden Zeremonien zu nennen, zu denen sich

gewöhnlich mehrere Nachbarstämme vereinigen. Die Winterzeremonien haben, wenigstens in ihrem Hauptausbildungsgebiete, bei dem vielgliedrigen Volke der Kwakiutl (auf Vancouver und dem gegenüberliegenden Festlande) eine so große Bedeutung, daß während ihrer Abhaltung die gewöhnliche Stammesorganisation zwar nicht aufgehoben, aber in den Hintergrund gerückt ist. Statt dessen tritt in den Vordergrund die Einteilung des Stammes in verschiedene Gruppen von Kultgenossenschaften, deren Mitglieder berechtigt und imstande sind, ein nichtmenschliches Wesen (Tier, mythische Gestalt oder Geist) zu verkörpern. Bei der Betätigung der Mitglieder in verschiedenen Tänzen, mimischen und dramatischen Vorführungen kommen nun die mannigfachen Masken zur Anwendung, von denen wir auf den Tafeln 12ff. einige im Bilde vorlegen. Das Winterzeremonial hat sich erst allmählich im Laufe unübersehbarer Zeiten gebildet. Es ist nicht einheitlichen Ursprunges, sondern aus Tänzen und anderen Ritualien verschiedenster Grundlagen und Zwecke zusammengesetzt. Ein Teil der Tänze ist magischen Charakters; erwünschte Tiere sollen herbeigelockt, unerwünschte oder gefürchtete verscheucht oder günstig gestimmt werden. Hierzu gehören einerseits der Lachstanz, andererseits der Wespen- und der Wolfstanz (letzterer ist freilich bei manchen Stämmen wohl ein altes Totemritual). Besänftigungsgesänge und -tänze gelten auch den Fabelwesen und den mythischen Verkörperern von Naturgewalten. Jede Maske macht ihren Träger zeitweilig mit dem dargestellten Wesen identisch; darum ist die Maske an sich stets zauberisches Gerät, ohne Rücksicht auf den sonstigen Gehalt der Zeremonie. Man vergleiche die Maske des Donnervogels (Tafel 25), auch des fabelhaften weiblichen Wesens Tsonoqoa, in dem wir vielleicht den Geist des Alpdrückens zu erblicken haben und dem der Sang gilt: Du gewaltige Bringerin des Alps, Gewaltige, die du uns furchtzittern lässest!" (Tafel 21). — Wieder andere Abschnitte der Winterfeste sind Dramatisierungen von Legenden. Die hierbei getragenen Masken sind also geradezu Schauspielermasken zu vergleichen, nur freilich fühlt sich auch hier der Darsteller momentan wesenseins mit seiner Rolle, und die dargestellten Wesen sind fast ausnahmslos solche des totemistischen Ideenkreises oder der Mythenwelt (vgl. Tafeln 12, 13, 15, 17). — Der Hauptteil der Winterzeremonien endlich besteht in den Vorführungen gewisser Geheimbünde, von denen bei den Kwakiutl der Bund der Hamatsa (s. Tafel 20) und der Nutlmatl-Bund (Tafel 19) die wichtigsten sind. Diese Ritualien sind teilweise barbarischer Art; so gehörte zur Hamatsa-Zeremonie das Verzehren von Menschen- und Leichenfleisch. Wie das Geheimbundswesen allmählich das Betätigungsfeld der natürlichen geselligen Vereinigungen gleichaltriger Jünglinge und Männer geworden ist, hat schon Heinrich Schurtz in seinem berühmten Buche „Altersklassen und Männerbünde" dargelegt. Dagegen sind der Ursprung und die Bedeutung der von Boas genau beobachteten und beschriebenen

Geheimbundsgebräuche noch sehr unklar, worüber wir uns an anderer Stelle geäußert haben. Vielleicht sind nicht alle bizarren Formen der Geheimbundswesen reine Phantasiegebilde; möglicherweise bergen sie wie die Zeremonien selbst Anklänge an längst entschwundene Tatsächlichkeiten, die erst im Laufe der Zeiten und unter Einwirkung der indianischen Phantasie ihre neuzeitliche künstlerische und religiös-dramatische Gestaltung gefunden haben. Hierzu werden wir bei Erläuterung der einzelnen Tafeln noch einiges bemerken.

* * *

In den vorstehenden Betrachtungen haben wir uns in großen Zügen mit den geistigen und seelischen Elementen vertraut gemacht, die der nordwestamerikanischen Kunst ihren Inhalt geben. Dabei haben wir das umfangreiche Gebiet der Nordwestindianer als eine kulturelle Einheit angedeutet, ohne auf die Eigenheiten auch nur der wichtigsten Stämme einzugehen. In Wirklichkeit liegt z. B. das Hauptgebiet der totemistischen Stammesorganisation bei der nördlichen Gruppe, den Tlinkit in Südalaska, den Haida auf den Königin-Charlotte-Inseln, den Tsimshian auf der gegenüberliegenden Küste Britisch-Columbiens, während das Geheimbundwesen bei der Südgruppe, wesentlich bei den Kwakiutl und Nutka, entfaltet und wohl auch zuerst entwickelt worden ist. Doch uralte gegenseitige Beziehungen freundlicher und feindlicher Art, Handels- und Kriegszüge wie eheliche Verbindungen, haben die geistigen Kulturgüter allmählich unter den Nordweststämmen mit ziemlicher Gleichmäßigkeit ausgebreitet, und für die kunstwissenschaftliche Einführung ist darum der Verzicht auf die Hervorhebung der ethnologischen Stammesunterschiede wohl statthaft.

Die totemistische Plastik hat ihre höchste Ausbildung im Norden, bei den Tlinkit und Haida, erfahren. Bei den letzteren finden wir die mächtigsten und schönsten Totempfähle (Tafeln 7—9); doch gewisse Holzbildwerke der Kwakiutl sind den Haidawerken durchaus gleichwertig (vgl. Tafeln 19, 20). Manche Spezialerzeugnisse einzelner Stämme wurden im Handelswege allmählich an der ganzen Küste verbreitet, so die prächtigen Decken der Tlinkit mit eingewebten totemistischen Darstellungen (Tafel 3). Auch die Schüsseln in Tierform oder mit Tierornamenten (Tafeln 38 und 40), sowie die Tanzrasseln (Tafel 42), die sich heute bei den meisten Stämmen finden, sind wahrscheinlich zuerst von Tlinkit und Haida in solcher Vollkommenheit geschaffen worden. Dafür bildet die realische Plastik des Südens (Kwakiutl) ein ebenbürtiges Gegengewicht (Tafeln 28, 29, 30, 31, 33—35, 37). Wo die typische Nordwestornamentik ihre engere Heimat hat, ist zweifelhaft.

ZEICHNUNG UND ORNAMENTIK

Durchblättern wir zunächst flüchtig die Tafeln 1 bis 4 und betrachten wir dazu die in den Text verstreuten Vignetten, so fallen wohl jedem unbefangenen Beschauer zuerst die zahlreichen seltsamen augenförmigen Gebilde auf. Auch soweit nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist, daß ein Tier oder tierähnliches Wesen dargestellt sein soll, erwecken diese Augenornamente doch sofort die Vorstellung von etwas Lebendigem. Der Lederpanzer der Haida auf Tafel 1 mit seiner schwarzen und roten Pinselzeichnung trägt das Bild eines aufrecht, mit erhobenen Vordergliedmaßen stehenden Wesens. Aber schon beim zweiten, genaueren Blick trübt sich dieser Eindruck. Man entdeckt als Fortsetzung der überall angebrachten Augenornamente schnabel- oder kieferartige Gebilde, am Untersaume sogar ein deutliches menschliches Gesicht. Damit ist eine Verwirrung des europäischen Betrachters eingetreten, er sieht sich einer Vielheit ineinander verschlungener tierartiger Gestalten gegenüber, die nur im Ganzen zufällig oder absichtlich die Formen einer aus Einzelfiguren zusammengesetzten Hauptfigur zu ergeben scheinen. Doch eine Prüfung unserer Vignetten auf den vorhergehenden Seiten lehrt bald, daß die Augengebilde tatsächlich nur ornamental, dagegen nicht überall als Teile von Köpfen aufzufassen sind, und daß nur die Phantasie des Beschauers, der vielleicht hier und da durch eine Spielerei des Künstlers ein wenig nachgeholfen wird, Zehen und Krallen mit den augenartigen Gebilden zu neuen Köpfen kombiniert (vgl. Vignetten auf S. 11 und 16).

Welchen Sinn aber soll das Augenornament haben? Die Beantwortung dieser Frage hat viel Kopfzerbrechen gemacht. Heinrich Schurtz, der dem Problem eine eigene Abhandlung gewidmet hat „Das Augenornament und verwandte Probleme“ (Leipzig 1895), griff hier fehl, indem er jedes Augenornament als Verkümmerung eines Kopf- oder Gesichtsornamentes auffaßte. Die häufige Wiederholung erklärte er mit einer Vorliebe für die Darstellung von Totemtieren, während er die Verkümmerung zu augenartigen Gebilden aus einer förmlichen Abschleifung eben infolge der ständigen Wiederholung

von ornamentalen ganzen Tierdarstellungen glaubhaft zu machen suchte. Ein willkürlicher, rein theoretischer Deutungsversuch, von dem wir heute sagen müssen, daß ihm vor allem eines fehlte: die Grundlage fleißiger Beobachtung der Kunstwerke selbst. Es verhielt sich mit dem Augenornament wie mit dem Ei des Columbus; das soll hier besagen, daß man nur recht hinzuschauen brauchte, um die Lösung zu finden. Prof. Franz Boas, der unermüdliche wahrhafte Erschließer der Nordwestkulturen, war es, dem es gelang. In wenigen Worten wies er darauf hin, daß das Augenornament gar kein Auge darstelle, sondern fast überall dort zu finden sei, wo — ein Gelenk seinen Platz habe. Am tierischen und menschlichen Körper beobachten wir, daß an den Gelenken durch die Rollhügel der Knochen nebst der Sehnen- und Muskelumkleidung eine Verdickung entsteht, deren Oberfläche rundlich erscheint (Schulter, Knie). Nach Boas' Hinweis wird man sofort einsehen, daß unsere Ornamentik in der Tat diese runden Gelenkoberflächen als runde oder ovale Gebilde wiedergibt, die ursprünglich nur eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Auge haben. Unter dieser Einstellung betrachte man die Vorderpranken des Bären (Vignette S. 11). Ferner vergleiche man die beiden Ansatzgelenke des (nur in der Phantasie vorhandenen) Ruderschwanzes der Libelle (Vignette S. 12) und die Schenkel- und Klauengelenke an den hinteren Gliedmaßen des Seeungeheuers (Vignette S. 16; die Hintergliedmaßen befinden sich zu äußerst links und rechts der Figur).

Die Feststellung von Boas klärt indessen noch nicht die weitere Frage, weshalb denn gerade augenähnliche Ornamente zur Wiedergabe der Gelenke verwendet werden. Auch diese Frage läßt sich zur Zufriedenheit lösen. Einmal handelt es sich in der Regel auch der Form nach gar nicht um Augen, sondern eben lediglich um augenähnliche Gebilde. Die wirklichen Augen des dargestellten Wesens wird man fast stets — mit sehr geringen Ausnahmen — in einer Umrahmung mit seitlichen spitzen Winkeln finden, welche der Form des menschlichen (nicht ovalen, sondern mandelförmigen) Auges entspricht (vgl. die Vignetten S. 5, 7, 11, 16, 23, ferner die Augen der Tierköpfe auf den ziselierten Silberarmringen der Tafel 2; besonders deutlich der Gegensatz zwischen Auge und Gelenkornament auf Tafel 38). Und doch verraten die Vorderpranken des Bären auf S. 11 und die Hinterklauen des Ungeheuers auf S. 16, daß die Künstler bei der Verbindung der Gelenkornamente mit den Zehen bzw. Krallen zumindest die Ähnlichkeit mit Köpfen und Schnäbeln spielerisch vergrößert haben. In den Bärenpranken ist die Augenähnlichkeit immerhin noch nicht so stark ausgeprägt, und wir finden, je mehr Objekte wir daraufhin prüfen, desto größere Abstufungen in der Ähnlichkeit mit wirklichen Augen und der bewußten oder unbewußten Ausnutzung dieser Erscheinung zur Hervorbringung tierkopfartiger Ornamente. Es sind also verschiedene Stadien zu unterscheiden, aber wenn wir das Anfangsstadium suchen, das vielleicht die gewünschte Aufklärung

gibt, müssen wir das Gebiet der ornamentalen Zeichnung verlassen und nach der Wurzel oder Vorstufe der Nordwestornamentik überhaupt forschen. Hat der Indianer das Bedürfnis, Gelenke in der Figurenzeichnung wiederzugeben, so bedeutet dies schon eine hohe Entwicklungsstufe des Sehens. Glücklicherweise haben wir nun etliche Proben der mehr realistischen Figurenzeichnung, und zwar aus verschiedenen Entwicklungsstadien. Hierzu gehören die monumentalen Felszeichnungen im Kwakiutl-Gebiet, von denen wir den Hauptteil der berühmten Darstellung auf einer Felswand in Nanaimo (Vancouver) auf Tafel 6 wiedergeben. Auf dieser sehr großen, reliefartigen Darstellung — die größte Breite des abgebildeten Stückes beträgt 2,20 m — bemerken wir Figuren verschiedener Tiere, von denen ein durchaus naturwahrer Heilbutt in der Mitte am trefflichsten gelungen ist. Oberhalb des Heilbuttschwanzes sieht man eine auf dem Kopfe stehende menschliche Figur. Die heutigen Indianer und ihre nächstvorderen Generationen kommen als Schöpfer der Felszeichnungen nicht in Betracht. Die Kwakiutl selbst sagen, daß diese Bildwerke noch vor der Zeit entstanden seien, zu der die Verwandlung der Tiere in Menschen vor sich ging (Boas). Mit dieser Angabe, die übrigens eine der wichtigsten totemistischen Vorstellungen enthält, soll das unvordenklich hohe Alter der Zeichnungen ausgedrückt werden. Nun sind die eingeritzten Konturen in der Tat stark verwaschen oder abgegriffen, doch darin allein liegt noch kein Beweis für hohes Alter, da das Material Sandstein und dieser ziemlich weich ist. Ausführung und Stil weichen aber von den heutigen Zeichnungen des Nordwestens so stark ab, sie sind den letzteren gegenüber verhältnismäßig so primitiv, daß sie tatsächlich erheblich älter sein müssen. Für unseren Zweck wichtig ist jedoch die Feststellung, ob die Ahnen heutiger Nordweststämme als die Künstler anzusehen sind, und dies dürfen wir mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen; denn nur Küstenbewohner und Jäger von so enger Vertrautheit mit der Tierwelt wie unsere Indianer, bei denen übrigens gerade der Heilbutt in der Legendenbildung wie als Nahrungsmittel eine wichtige Rolle spielt, können die Urheber dieser Tier- und Menschenzeichnungen sein. Die Figuren sind, mögen sie auch zum Teil phantastische Übertreibungen einzelner Tiertypen enthalten, realistisch. Vom Augenornament findet sich hier keine Spur. Zwischen dieser Felszeichnung und sämtlichen anderen hier gezeigten Kunstwerken besteht, wie dem kundigen Auge der erste Blick zeigt, ein erheblicher Abstand der Entwicklungsstufen; ein Mittelglied können wir nicht vorweisen. Man bemerkt aber in der Felszeichnung Ansätze zu einer Wiedergabe der Flächigkeit des Fußes, so bei den Klauen des links unten befindlichen, wolfsartigen Wesens und an den Füßen (vielleicht auch an den Händen) der menschlichen Figur (oben). Diese Wiedergabe geschieht durch kreis- oder halbmondförmige Gebilde zwischen Beinen und Krallen bzw. Zehen.

Ähnliche Gebilde zeigt nun die ebenfalls realistische, doch schon in mancher Beziehung ornamental gehaltene szenische Darstellung auf einer hölzernen Hauswand, die wir auf Tafel 5 abbilden. Diese Arbeit stammt von modernen Indianern oder doch von ihren näheren Vorfahren. Die Füße des Wolfes (oben) und der menschlichen Figur zu äußerst rechts, sowie der eine Fuß der Figur links sind auf die beschriebene Weise gebildet. Man wird nicht fehlgehen, diese halbmond- oder kreisförmigen Gebilde für Vorstufen des späteren Augennamentes zu halten. Dann ließe sich der Boasschen Feststellung die Erfahrung anfügen, daß nicht nur die Gelenke, sondern auch die Flächen der Hände und Füße oder Klauen selbst es sind, die wir schließlich durch Augenornamente ersetzt finden. — Lenken wir jetzt den aufmerksamen Blick auf Tafel 5 zurück, so sehen wir beide Kniee des Wolfes (oben) durch schwache Verdickungen, entstanden durch eine ausgesparte kreisförmige Fläche, angedeutet. Ferner finden wir auf Tafel 1 zwar die Klauen oder deren Gelenke durch fertige Augenornamente dargestellt, dagegen zeigen die durch einfache schwarze Striche wiedergegebenen Beine in den Oberschenkelteilen ebenfalls ausgesparte Stellen, gleich den zuvor erwähnten des Wolfes (Tafel 5). Auch in diesen beiden Fällen haben wir es unseres Erachtens mit sicheren Vorstufen von Augenornamenten zu tun, und es bleibt uns endlich nur noch aufzuklären, wie aus diesen Kreisen, Ovalen oder Halbmonden bei fortschreitender Stilisierung Augen werden konnten:

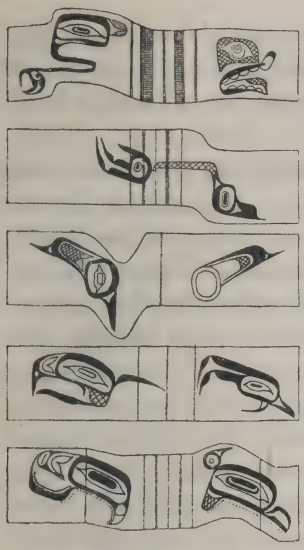
Alle Indianer offenbaren in ihrer Kunstübung mehr oder weniger eine Lust am Fabulieren. Wie sie selbst auf primitiveren Stufen durch Wiedergabe eines Minimums von charakteristischen Zügen, doch mit desto reicherer Phantasie die Wesen ihrer Umwelt vor uns hinstellen — man durchblättere Koch-Grünbergs prachtvolles Buch „Anfänge der Kunst im Urwalde“ —, so wird ihnen umgekehrt eine zufällige Ähnlichkeit der Form zum Bilde irgend eines ihnen vertrauten Wesens. Max Schmidts Forschungen haben gezeigt, wie südamerikanische Stämme die sich aus zweifarbigen Geflechten ergebenden Muster zunächst mit den Namen gewisser ähnlich geformter Tiere oder Gegenstände benennen und dann diese Ornamente losgelöst bei anderen Gelegenheiten verwenden. Entsprechend muß der Hergang auch in Nordwestamerika gewesen sein. Was lag näher, als in den förmlich dazu einladenden Kreis oder in das Oval einen Punkt zu setzen, aus der augenähnlichen Form ein richtiges Auge zu machen! Oder auch in das Oval nicht bloß ein Auge, sondern einen ganzen Tierkopf zu zeichnen, wie es in den Augen des Bibers auf Tafel 1, auch in einigen Ornamenten der Decke auf Tafel 3 deutlich zu beobachten ist!

Mit dem Augenornament sind jedoch die Rätsel dieser Ornamentik noch nicht vollständig erschlossen. Vor allem müssen wir noch ein wichtiges Prinzip kennen lernen, nämlich das der Zerschneidung und Doppelprofilbildung.

Hauptsächlich um dies zu erläutern, haben wir die im Text verteilten Vignetten ausgewählt. Auf S. 11 sehen wir einen Bären von vorn. Doch es ist kein Bild en face in unserem Sinne, sondern eine Verbindung zweier Profilansichten. Man muß sich vorstellen, daß der Bär von der Stirn bis zum Rückenende längs der Wirbelsäule aufgeschnitten ist und daß sodann die beiden Hälften nach den Seiten auseinandergeklappt sind. So entsteht das symmetrische Bild, dessen senkrechte Mitte die natürliche Mittellinie der Körperunterseite bildet. Sehr fein ist das Fell nur durch die Härchen längs der beiderseitigen Rückenlinie angedeutet. Eine andere Art der Zerschneidung zeigt die Adlerzeichnung auf S. 7. Hier ist der Körper vollkommen in zwei Hälften zerschnitten, ebenso der Kopf, dessen Hälften mit den Außenseiten zum Beschauer nach den Seiten gekehrt sind. Die Darstellung erinnert stark an den Doppeladler europäischer Wappen. In der Tat ist die ornamentale Wiedergabe der Totemtiere unserer heraldischen Zeichnung an die Seite zu stellen, obschon weder das Totem noch auch das schon degenerierte Totem (oben S. 12) unserem Wappenbegriffe gleichzusetzen ist. Zerschneidung, Auseinanderfaltung und auf solche Weise Doppelprofilbildung sehen wir auch auf S. 5 und S. 16; aber hier sind nur noch Kopf und Gliedmaßen gegeben, während der Rumpf das eine Mal nur noch in Linien angedeutet, das andere Mal ganz fortgelassen ist. Und damit bekommen wir einen weiteren Einblick in die Geheimnisse unserer Ornamentik: in nur seltenen Fällen (wie auf S. 7, 12 und 23) liegt bloße Stilisierung der natürlichen Formen vor; zumeist dagegen herrscht in der Nordwestornamentik das Prinzip der Reduzierung, d. h. der Beschränkung auf die Darstellung einzelner Körperteile. Der Indianer versteht sehr wohl realistisch zu zeichnen — die Kunst aus alter Zeit (Tafel 6) ist nicht verlernt —, aber in der Ornamentik genügen ihm sozusagen partes pro toto.

Ganz extreme Formen dieser Andeutungsornamentik finden sich manchmal auf kleinen Gegenständen, vor allem eingeritzt auf den hölzernen oder beinernen Stöckchen von je 4 bis 5 Zoll Länge, welche die Indianer bei einem ihrer Spiele verwenden. Aus der großen Zahl dieser Miniaturzeichnungen, die von Swanton ausgebreitet (abgerollt) veröffentlicht sind, wählen wir hier einige besonders lehrreiche Stücke aus. Die verschiedenen senkrechten Linien beziehen sich nur auf das Spiel, sind aber nicht Bestandteile der Ornamente. Nachdem wir erfahren haben, daß das Augenornament ein Gelenk darstellt, dabei aber oft durch Zusätze zu einem Kopfe spielerisch ergänzt wird, werden uns nunmehr die folgenden Aufschlüsse, die Swanton teils selbst gibt, teils seinem indianischen Gewährsmanne, dem Haida Charles Edensaw, verdankt, nicht mehr in Erstaunen setzen.

Um den schnellen Überblick zu ermöglichen, geben wir die Erklärungen als kurze Schlagworte:



Nr. I Seebär — links ein Bein, rechts der Kopf. Die vorgestreckte Zunge ist konventionelles Merkmal des Bären, die Flosse an der rechten oberen Ecke des Oberschenkelaugenornamentes deutet auf das Seetier. Klaue mit spielerischer Vogelkopfähnlichkeit.

Nr. II bis IV sind Darstellungen des Raben:

Nr. II links Klaue, rechts Flügel (nicht Kopf, da ein Unterkiefer fehlt!).

Nr. III links Schwanz (mit spielerischer Hinzufügung eines — überflüssigen — Schnabels), rechts Flügel.

Nr. IV links Kopf (mit echtem Auge, Nasenloch, Unterkiefer), rechts Klaue (davon links zwei Zehen, unten die dritte; auch hier spielerische, sogar doppelseitige Schnabelähnlichkeit und sogar echtes Auge [Mandelform] im Gelenk).

Nr. V Schwertwal — rechts Kopf mit Brustflosse. Zwar fehlt der Unterkiefer, aber ein Kopf liegt zweifellos vor wegen der Flosse, auch wegen der Nase (rechts). Der Kreis an der linken oberen Kopfecke ist das Blasloch des Wales, durch Zusatz des schnabelartigen Ornaments kopfähnlich gemacht. Links der Schwanz mit spielerischer Schnabelbeifügung (rechts unten).

Gewisse Tiere sind auch in der Stilisierung dem uneingeweihten Auge deutlich erkennbar, weil sie noch einigermaßen realistisch dargestellt werden, so die Vögel, aber auch der Bär (S. 11), der fünfflossige Schwertwal (S. 23), die Libelle (S. 12). Aber meist geschieht vor allem die Gesichtsbildung nach einem neutralen Schema, und nur bestimmte herkömmliche Symbole verraten dem Kundigen, welches Tier gemeint ist. Die Figur auf S. 5 würde niemand für eine Bärendarstellung halten, der nicht weiß, daß die vorgestreckte Zunge nebst Zähnen sowie die erhobenen Pranken als Merkmale des Bären gelten. Von den Kennzeichen anderer Tiere seien noch einige angeführt.

Es haben

der Biber: zwei große Schneidezähne, vor den Leib geklappten, breiten Ruderschwanz und ein Stück Holz, welches er in den Vorderpfoten hält (vgl. Tafeln 1, 7, 8, 24);

der Adler: großen, krummen Schnabel mit abwärts geneigter Spitze (vgl. Tafel 2, oberes Stück);

der Falke: großen, krummen Schnabel mit rückwärts gebogener, den Kopf von unten umrahmender Spitze (vgl. Tafel 4);

der Rabe: großen, geraden, abwärts gerichteten Schnabel, in plastischen Darstellungen fast stets kleine Froschfiguren als Begleiter (s. Tafel 7, mittlere Figur);

der Schwertwal: großen Kopf, großes Maul mit Zähnen, Blasloch, große Rückenflosse und Ruderschwanz (vgl. Vignette S. 23);

das Seeungeheuer: Kombination der Merkmale von Bär und Wal (vgl. Tafel 2, unteres Stück), und so fort.

Doch brauchen nicht stets alle Symbole eines Tieres beieinander zu sein. Diese für das Verständnis der Ornamentik unerläßlichen Identifizierungen sowie die Erläuterung des Prinzips der Zerschneidung verdanken wir ebenfalls Prof. Franz Boas.

Eine Frage haben wir noch zu erwarten: was bedeutet die menschliche Figur inmitten der beiden Adlerhälften auf S. 7, was das menschliche Gesicht an der Wurzel des Biberschwanzes auf Tafel 1 und (um sofort auch zur Plastik überzugreifen) auf dem Biberschwanze auf Tafel 8 (unterste Figur)? Es bedarf hier keiner mystischen Deutung, auch die an sich nicht üble Auffassung, daß etwa die totemistische Wesensgleichheit zwischen Tier und Mensch hier zum bildlichen Ausdruck komme, scheint uns nicht zuzutreffen. Vielmehr liegen die Dinge viel einfacher und weniger geheimnisvoll: das Gesicht auf den Biberschwänzen ist, wie das hochentwickelte Augenornament, ohne tiefere Bedeutung und nur Ausnutzung der dazu einladenden runden Fläche. Sehr häufig trägt auch die Körpermitte eines Tieres ein solches menschliches Gesicht. Wenn wir die prächtige gewebte Decke auf Tafel 3 betrachten, die den Gipfel der Zerschneidungstechnik offenbart, so müssen wir davon ausgehen, daß das deutlich erkennbare Gesicht in der Mitte nicht der Kopf, sondern — der Leib des Tieres ist. Etwas anders liegt es mit der Vignette des Adlers (S. 7). Hierzu müssen wir den Blick nochmals auf Tafel 5 richten. Der Nordwestindianer konnte — das erkennen wir hier klar — niemals Impressionist werden; er sieht nämlich die Dinge „durch und durch": die Körper des Wolfes wie der beiden seitlichen Figuren sind im durchschnittenen Zustande gezeigt; die runden Gebilde inmitten sind Wirbel, die Zacken teils Wirbelfortsätze, teils Rippen. Diese anatomischen Zeichnungen sind allerdings insofern unnatürlich, als die Zahl der Wirbel und Rippen nicht stimmen. Aber gerade diese Tatsache bringt uns auf den rechten Weg: die Knochenornamentik innerhalb der Körper der beiden Seitenfiguren weist eine auf den ersten Blick überraschende Ähnlichkeit mit einer menschlichen Figur auf. Es kann kein Zweifel sein, daß dies hier und in ähnlichen Fällen auch den indianischen Künstlern aufgefallen ist und schließlich zu der bewußten Anbringung einer Menschenfigur auf Körpern oder zwischen zwei Körperhälften (an Stelle des primitiven Knochengerüstes) geführt hat.

Die Ornamentformen haben sich im Laufe langer Zeit stark abgeschliffen. Darum können selbst die Indianer in manchen Fällen nicht mehr sagen, welches Wesen der Künstler hat darstellen wollen, besonders, wenn offenbar nicht Tiere, sondern phantastische Ungeheuer gemeint sind. Die Zerschneidung geht oft so weit, daß die einzelnen Teile zusammenhanglos, wenn auch in wundervoller Symmetrie, untergebracht werden, besonders, wenn die zu dekorierende Fläche eine vorher bestimmte Form hat (vgl. Tafel 3). Ursache des

Zerschneidungsprinzips war sicherlich die Art der praktischen Anwendung der Ornamentik: nicht ein Schmuck, sondern das dargestellte Wesen selbst sollte den Träger der Tanzdecke oder Malerei umgeben und ihn, ebenso wie die Maske, mit sich selbst auch äußerlich gleich machen, sei es, daß der Träger sein Totemtier oder, im religiösen Tanze, seinen Schutzgeist, sein individuelles Totem, verkörperte. Nur in der Zerschneidung aber konnte das Bild die Formen des Menschenkörpers umschließen, sich ihnen anpassen. Dies gilt auch noch von den silbernen Armringen (Tafel 2) und den kleinen Tätowierungen (Vignetten auf S. 21). Darum ist die reine Profilstellung verhältnismäßig selten (Vignette auf S. 23).

* * *

Wir haben bisher bewußt nur von Zeichnung und Ornamentik gesprochen, nicht von Malerei; denn alles, was wir gesehen, ist eine Kunst der Linien, mag auch auf Holz und Leder stets mit Farben und Pinsel gearbeitet werden, zumal zur Ornamentierung der gewaltigen Hauswände. So haben wir es denn gewöhnlich mit einer oft ins Monumentale gehenden Kunst des Zeichnens zu tun, bei der die Verwendung schwarzer, weniger roter Farbe, vorherrscht. Ebenso ist die Färbung der Plastiken in gewissen konventionellen Tönen nur Kolorierung, aber keine „Malerei". Doch auch die Freude an leuchtender Farbenpracht hat die Nordwestkunst entwickelt. Werke wie die auf Tafel 4 abgebildete Kiste, deren Tierdarstellung (Falke) in fein abgestimmtem Zusammenklang ganz in Zinnoberrot, Ultramarinblau und Schwarz auf gelbem Holzgrunde gehalten ist, oder wie die berühmten Tschilkatdecken mit ihrer Symphonie von mattem Kobaltblau, hellem Gelb, Schwarz und Weiß und ihrem langen, weißen Fransenbesatz (Tafel 3) — sämtliche Töne aus zarten, pflanzlichen und tierischen Farbstoffen bereitet, — solche Stücke erweisen, daß die Nordwestindianer auch die farbig-flächige Gestaltung beherrschen, der allein die Bezeichnung „Malerei" zukommt.

DIE STILISIERTE PLASTIK

Wenn man sich in der Nordwestornamentik einigermaßen zurechtzufinden weiß, bietet das Verständnis der stilisierten Plastik keine Schwierigkeit mehr. Ist sie doch in wesentlichen Punkten nur eine plastische Übersetzung der Ornamentik. Dies gilt besonders von der totemistischen Monumentalplastik, den aus mächtigen Zedernstämmen gefertigten Totempfählen (getreue Modelle Tafeln 7—9). Da finden wir die Wesen des totemistischen Vorstellungskreises, charakterisiert durch die verschiedenen Merkmale der einzelnen Tiergattungen (oben S. 21). Das Prinzip der Zerschneidung waltet auch hier, bedingt durch die Gestalt des Materials: nur etwas über die Hälfte der Baumstammrundung ist künstlerisch gearbeitet, die Rückseite des Stammes dagegen entfernt und das Innere so ausgehöhlt, daß eine halbzylinderförmige Säule übrig bleibt. So erhält das Monument genügende Elastizität, um den Stürmen zu trotzen. Ihrer Größe nach gehören die Totempfeiler wohl zu den mächtigsten Holzbildwerken der Erde. Um eine Vorstellung von den Ausmaßen zu bekommen, betrachten wir das Hausmodell auf Tafel 10. Das Loch in der untersten Figur ist der Hauseingang, der in etwas gebückter Haltung zu durchschreiten ist. In anderen Fällen, bei neueren Häusern stets, befindet sich eine viereckige Tür neben dem Pfahle in der Hauswand. Die Höhe der Pfähle schwankt. Es gibt freilich auch kleine Exemplare, doch hatte bis in die neueste Zeit z. B. im Tsimshiandorfe Kitkatla jedes Haus einen Totempfahl von 30 bis 50 Fuß Höhe. In manchen Dörfern der Haida gibt es sogar Pfähle bis zur Höhe von 90 Fuß, während noch das unbearbeitete untere Stück von etwa 10 Fuß Länge im Boden vergraben ruht. Ein solcher Pfahl ist nicht das Werk eines einzigen Menschen. Die mehreren, übereinander gelagerten Figuren bilden deutlich sichtbare horizontale Abschnitte. Capitän Adrian Jacobsen, der kühne Reisende, dem das Berliner Museum für Völkerkunde seine einzigartige nordwestamerikanische Sammlung verdankt, beschreibt anschaulich, wie die Bearbeitung eines Totempfahles vor sich geht: fast alle männlichen Dorfbewohner wirken dabei mit, denn beinahe jeder Nordwestindianer ist (oder war jedenfalls noch bis in die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts) ein geborener Holzbildhauer. Der Geschickteste ist der Meister des Werkes. Er wählt den Baum aus, ladet die ihm geeignet erscheinenden Künstler des Dorfes ein und weist einem jeden einen Abschnitt zur Bearbeitung zu. Dabei bestimmt er, welches der Plan des Ganzen sein solle und welche Figur ein jeder herzustellen habe. Die Hauptarbeiten aber behält er sich selbst vor. Große Pfähle erfordern Jahre zur Vollendung. Anläßlich der Errichtung krönt ein großes Fest das Werk. Die Namen der Künstler bleiben wohl in Erinnerung, doch werden sie

nicht etwa ständig in Verbindung mit ihren Schöpfungen genannt. Hier muß das Werk für sich selbst sprechen. Wenn der indianische Künstler sein Bestes gegeben hat, so hat er als rechter Handwerker gearbeitet. Sein Name sinkt bescheiden in den Hintergrund, und nur die Hervorragendsten ihres Faches weiß man noch nach langer Zeit dem etwa danach Fragenden zu nennen. Das Formgefühl des Indianers ist anders als das unsere. Was wir als Kunstwerk werten, gilt ihm nur dann etwas, wenn es ihm auch etwas erzählt oder mit einem (magischen, totemistischen oder nur epischen) Zwecke verbunden ist; dafür hat er ein scharfes Auge dafür, was handwerklich gut und was schlecht ist. Die Beherrschung des Materials ist umso erstaunlicher, als wir es mit Stämmen zu tun haben, die bis zur Neuzeit in einem Übergangsstadium von der Stein- zur Bronze- (bzw. Kupfer-)zeit lebten. Als Werkzeuge der Holzbildhauer kommen auch jüngst nur Beile und eine Art Stemmeisen in Betracht. Heute sind dies eingeführte Geräte europäisch-amerikanischer Herkunft aus Eisen; aber die guten alten Stücke der Holzbildkunst sind noch mit groben Steinbeilen an hölzernen Schäften, teilweise mit messerartigen Geräten aus dem seit jeher im Lande gewonnenen Kupfer angefertigt. Mit den importierten Messern läßt sich natürlich leichter arbeiten, besonders eine höhere Glättung der Holzfläche erzielen. Die auf den Tafeln 8 und 9 abgebildeten Totempfähle, keine Gebrauchsstücke, sondern indianische Originalmodelle aus neuerer Zeit, sind beispielsweise mit dem bequemeren, importierten Handwerkszeug angefertigt. So glatt und fein aber ihre Oberfläche auch gearbeitet ist, sie ist darum doch schon mehr Ergebnis einer dem Indianer gerade in der Monumentalplastik ursprünglich nicht eigentümlichen Schnitzarbeit als der förmlichen Holzbildhauerei. Darum haben diese neueren Stücke, so vollkommen sie als Ganzes den Eindruck eines gut gearbeiteten, großen Pfahles veranschaulichen, doch in der Flächenbehandlung nicht den eigenartigen Reiz der nicht geschnitzten, mühsam geglätteten, sondern eben „behauenen" Werke der alten Zeit mit ihren wundervollen ebenmäßigen Reihen von Schlagspuren, wie wir sie auf den Oberflächen der großen, fischotterförmigen Schale (Tafel 39) und besonders des gigantischen Adlers (Tafel 26) auch im Bilde noch deutlich wahrnehmen. Eine seltene Harmonie zwischen Darstellungsgegenstand und Material ist bei dieser Adlerfigur dadurch erzielt, daß die Schlagmarken förmlich das Federkleid des Vogels wiedergeben. Ob der indianische Künstler solche Wirkung beabsichtigt hat, steht dahin, aber wir haben keinen Grund anzunehmen, daß nicht auch er am Ende diesen Eindruck empfunden habe.

Die letzte künstlerische Wertung der Totempfähle muß in Verbindung mit dem Bauwerk geschehen, zu dem sie gehören. Die gewaltigen Holzhäuser zumal der nördlichen Stämme dienen nicht einer einzigen Familie, sondern einer ganzen Sippe zur Wohnung. Manche bieten mehreren hundert Personen Raum.

Den Einzelfamilien sind im Inneren Verschläge zugeteilt, deren Wände oft mit Zeichnungen oder Schnitzereien verziert sind, wie überhaupt das Innere einzelner Häuser an künstlerischer Ausgestaltung dem Äußeren nicht nachsteht. Wir können hier nur die Vorderseite eines Hauses zeigen (Tafel 10). Das architektonische Gesamtbild eines Dorfes bildete indessen auch in alter Zeit keineswegs etwa eine lange Zeile derart regelmäßig aufgeführter Fronten. Hier fehlen die geschnitzten Köpfe der Deckenbalken, dort sind die Eckpfeiler nur ganz schlicht. Dann wieder steht der Mittelpfahl in einigem Abstand vom Hause; vor allen Dingen sind Größe und Ausführung der Pfähle sehr verschieden. Darum ist der Eindruck eines ganzen Dorfes unregelmäßig und bunt genug, wie die Abbildung des Haidadorfes Masset (Tafel 11) erweist. Manche Häuser haben an der Hauptfront neben dem Pfahle oder an seiner Stelle eine riesenhafte Tierzeichnung. Solche Monumentalzeichnungen stellen z. B. die Vignetten auf S. 11 und S. 16 dar. Das Loch in der Mitte ist der Hauseingang. Bei einigen Totempfählen ist nur der untere Abschnitt mit Figuren geschmückt, während der größte Teil in schlichter Glätte sich emporreckt. Doch auch die ganz und gar figürlich bearbeiteten Pfähle wirken schon wegen ihrer großen Ausmaße nicht etwa überladen, sondern sind trotz des Figurenreichtums von massiger Monumentalität. Dazu kommt, daß nur in seltenen Fällen der ganze Pfahl bemalt ist. Gewöhnlich sind nur einzelne Teile der Gestalten in matten Tönen, — dunkelgrün, dunkelrot, ultramarin und schwarz — gehalten, während immer wieder das gelbliche, durch Verwitterung ins Graue spielende nackte Holz dazwischen auftritt und mit der Wucht der Gliedergestaltung eine einheitliche gedämpfte Gesamtfarbe vereint. (Man betrachte den mächtigen Haidapfahl im Lichthofe des Berliner Museums für Völkerkunde, den wir aus technischen Gründen leider nicht im Bilde zeigen können.)

Zur stilisierten Plastik müssen wir auch die hölzernen Masken rechnen, welche bei den winterlichen Festen von den Angehörigen der Geheimbünde wie von den Darstellern einzelner Tiere oder mythischer Figuren getragen werden. Auf den Tafeln 12 bis 23 erblicken wir eine auserlesene Reihe von Maskentypen. Bei einigen von ihnen sind besondere technische Raffinements hervorzuheben; so hat die tlinkitische meergrün und dunkelrot bemalte Maske auf Tafel 15 hölzerne Augen, die mittels herabhängender Schnüre um die vertikale Achse drehbar sind und dem Gesicht damit den Ausdruck wilder Lebendigkeit verleihen. Die gleichfalls tlinkitische Maske der Tafel 16 hat Augen aus dunkelgelbem Glas europäischer Herkunft, von denen das eine hinten schwarz verklebt, das andere für den Träger durchsichtig ist. Diese Glasaugen in Verbindung mit einer Umrahmung aus echtem Menschenhaar erwecken ebenfalls den Eindruck einer — allerdings unheimlichen — Lebendigkeit. Das südliche Volk der Kwakiutl kennt wieder Doppelmasken: vermöge eines Mechanismus aus mehreren

Bastschnüren teilt sich das Gesicht plötzlich in vier Teile, die schalenartig nach den Seiten weichen und ein neues Gesicht freigeben (Tafel 23). Aber dies sind schließlich nur Sondergestaltungen, welche den künstlerischen Gehalt der Maskenbildkunst als Ganzes nicht ausmachen. Die höchste Ausbildung der Maskenbildnerei finden wir wohl in den auf den Tafeln 12 bis 14, 19, 20 und 22 gezeigten Stücken verkörpert. Hier sehen wir Arbeiten vor uns, die in ihrer strengen Symmetrie und Monumentalität offenbaren, daß sie zumeist auf dem Boden ähnlicher Vorstellungen und desselben künstlerischen Entwicklungsganges erschaffen sind wie die gewaltigen Totempfähle. Erstaunlich ist wegen der Abweichung von allen anderen Masken die der Unholdin Tsonoqoa (Tafel 21, oben S. 14), kein „primitives" Werk, sondern von denselben Menschen wie die übrigen hier gezeigten Stücke geschaffen. Auch ist diese Maske kein Unikum, sondern nur ein Exemplar eines bei den Kwakiutl nicht seltenen Typus. Es ist, als habe man hier bewußt alle Stilregeln und technische Feinheit vernachlässigt, um die Roheit und abschreckende Häßlichkeit der gefürchteten „Bringerin des Alpdruckes" zu versinnlichen. — Die starren Gesetze der Nordwestornamentik, die auch die stilisierte Plastik beherrschen, zersprengt die hölzerne Haidamaske auf Tafel 18, ein sehr altes Stück. Ein überlebensgroßes Gesicht, ganz schwarz, in einem metallischen, graphitartigen Tone bemalt; nur die Augäpfel sind etwas geweißt. Wir wissen nicht, welches Wesen hier dargestellt sein soll; das alte Etikett spricht von einem „Fischgeist", aber einen solchen kennen wir nicht. Nur so viel ist sicher, daß hier eine mythische Figur oder ein Geist gemeint ist. Hier finden wir zwar die Symmetrie der stilisierten Plastiken wieder; aber dieses Gesicht erhebt sich in seiner Individualität über die Grenzen der konventionellen Maskenkunst. Unter Wahrung der Grundformen des ornamentalen Stils hat der Künstler, vielleicht in freier Anlehnung an gesehene menschliche Züge, eine Physiognomie geschaffen, die, besonders in der faltenreichen Stirn, in Augen und Mund, bei aller dämonischen Furchtbarkeit Kummer und Erschöpfung, ja Verzweiflung auszudrücken scheint. Das ist schon ein Übergang zur realistischen Porträtkunst, von der wir noch sprechen werden.

Bei der Bemalung aller älteren, guten Masken fällt wieder die liebevolle Materialbehandlung auf. Durch dünnen Farbenauftrag und offenbar durch Verreibung, vielleicht sogar förmliche Polierung, ist erreicht, daß das Holz, mit den Spuren der Behauung, nicht verdeckt, sondern nur getönt erscheint, wie bei den Totempfählen. Nur schlechte Stücke aus der Neuzeit, bei denen importierte Ölfarben verwendet sind, zeigen unschönen, dicken Farbenauftrag und Töne, die der urwüchsigen Indianerkunst fremd sind.

Bei den nördlichen Stämmen (Tlinkit, Haida, Tsimshian) ist auch die stilisierte Kleinplastik hoch entwickelt und zwar in verschiedenen, angewandten Formen. Die geschnitzten Griffe der aus Bergziegenhörnern gefertigten Löffel

der Tlinkit und Haida entsprechen im Aufbau und Darstellungsgegenstand völlig den Totempfählen. Mit Geschick ist die Schnitzerei der graziösen, natürlichen Schweifung des Hornes angepaßt (Tafel 46). Neben den Hornschnitzereien stehen die Arbeiten der Haida aus geschnittenem schwarzen Talkschiefer, der nur auf den Königin-Charlotte-Inseln gefunden wird. Überreich verzierte, sehr große Pfeifenköpfe (Tafel 44) zeigen ebenfalls das Aufbauprinzip der Totempfähle, doch gestattet das Material, nicht zum Vorteil der Einheitlichkeit, ein beliebiges Höhen- und Breitenverhältnis. Darum steigert sich hier der Reichtum an Figuren, aber auch die Zerrissenheit und Unübersichtlichkeit der Darstellung gegenüber den schlichten Säulen der Zedernstämme oder den ebenso schlichten Miniaturbogen der Ziegenhörner. Die schwarze Einförmigkeit des Schiefers wird oft durch geschmackvoll-sparsame Einlagen von Perlmutter und Knochen glücklich abgelöst (Tafel 7).

Perlmuttereinlagen finden sich auch in Holzarbeiten (Masken, Kopfaufsätze von Tänzern), besonders anmutig aber in verschiedenen Schnitzarbeiten aus Knochen, in denen das Volk der Tsimshian Meister ist. Die schlanken Schamaneninstrumente auf Tafel 45, Darstellungen des Sisiutl, einer fabelhaften zweiköpfigen Schlange, verblüffen durch die Meisterschaft, mit der das spröde Material bei Verwendung primitiver Werkzeuge gebändigt worden ist. Doch sogar harte Gesteine werden oder wurden wenigstens in älterer Zeit verarbeitet. Es gibt kleinere Figuren und durch Generationen bis in die Neuzeit benutzte Gefäße in Tierform, die aus gewissen grauen Gesteinsarten hergestellt sind. Die Brüder Arthur und Aurel Krause fanden bei den Tlinkit eine Mörserkeule aus weißem Marmor, und im Berliner Museum für Völkerkunde befindet sich eine kleine weiße, offenbar unvollendete Marmorfigur menschlicher Gestalt, die von den Haida stammt und im Gesicht schon den ausgebildeten Nordweststil aufweist. Die noch heute im Gebrauche befindlichen, vogel- oder robbenförmigen Holzschüsseln (Tafel 38), über deren Bedeutung wir bereits sprachen, müssen auch noch der figürlichen Bildnerei zugezählt werden. Die der praktischen Verwendung dienende Mulde stört kaum den Eindruck der Gestalt; sie schmiegt sich gleichsam nur in den Rücken des elegant geformten Seetieres. Naturwahrheit und Strenge des Stils (Augenornament!) sind in erstaunlicher Vollkommenheit vereint. Das durch langen Gebrauch braunglänzend gewordene Holz ist durch die eingelegten Perlmutteraugen und wenige vergilbte Muschelschalen auf dem Rande — Andeutungen der Flecken des Robbenfelles — belebt.

* * *

DIE REALISTISCHE PLASTIK.

Eine scharfe Grenze zwischen stilisierter und realistischer Plastik besteht hier nicht. Bei den stilisierten Tierfiguren sahen wir mehr als einen Zug von Naturwahrheit, wenn auch in großzügig beherrschter, ornamentaler Form der Darstellung. Umgekehrt zeigen sich bei Werken grundsätzlich wirklichkeitstreuen Charakters Einzelheiten, die aus der ornamental stilisierten Plastik herstammen.

Die Nordwestornamentik, die wir auf den meisten hier vorgelegten Stücken betrachten, ist natürlich das Ergebnis sehr langer Entwicklung. Nur wenige Arbeiten, die einer früheren Phase angehören, deuten den Entwicklungsgang lückenhaft an. Voraufgegangen ist sicherlich eine realistische Zeichnung, wenn auch mit recht primitiven Ausdrucksmitteln, wie sie vielleicht die Felszeichnung auf Tafel 6 repräsentiert. Den Anfang aber kennen wir überhaupt nicht. Als die Europäer ins Land kamen, stand die stilisierte Kunst bereits in Blüte.

Auch die Plastik muß ungefähr einen solchen Weg gegangen sein: von angestrebter zu tatsächlicher Realistik und alsdann, unter Einflüssen der flächigen Ornamentalkunst, zur Stilisierung, wobei aber daneben eine realistische Plastik auch noch weiter gepflegt wurde. Allerdings haben wir Stücke primitiv-realistischer Plastik nicht. Sämtliche realistische Figuren und Köpfe, die wir zeigen werden, sind noch aus den Indianerhäusern geholt; teils waren sie Kinderspielzeug wie die Kleinplastiken der Tafeln 30 und 31, teils fanden sie Verwendung bei den Winterfesten, wie die lebensgroßen Porträtfiguren der Tafeln 33, 35, 37. Dies alles sind „alte" Stücke, doch fehlt jede Handhabe für eine absolute Zeitbestimmung. Dagegen ist die wundervoll naturwahr gelungene große Holzfigur einer Kröte (Tafel 27) ein Grabfund. In welchem Altersverhältnis sie zu den übrigen Werken steht, können wir nicht einmal mutmaßen. Aus der Beschaffenheit des Holzes, das sehr verwittert und rissig ist, läßt sich kein Schluß ziehen, weil die Figur vergraben war. Aber sie zeigt nicht die geringsten Anklänge an die Nordwestornamentik jüngster Zeit. Dazu kommt, daß auch das Objekt der Darstellung, die Kröte, einzigartig ist und sich in der späteren Entwicklung nicht wiederholt, in welcher von Amphibien nur der Frosch, der Begleiter des Raben, begegnet. Wir müssen annehmen, daß es sich um eine sehr frühe Arbeit handelt. Dabei offenbart sie eine hohe Stufe der Vollendung. Das zum Sprunge ansetzende Tier ist bis in die Einzelheiten der runzeligen Haut verblüffend naturgetreu und gleichzeitig mit offensichtlicher künstlerischer Freude an der belebten Fläche des geduckten Rückens, der Rundung des gestrafften Bauches geschaffen. Darum bedeutet dieses Stück sicher einen Höhepunkt innerhalb einer uns im übrigen unbekannten Entwicklungsreihe. Diese Entwicklung

scheint abgeschlossen gewesen zu sein, als die bis in die Neuzeit geübte stilisierte Tierplastik sich auszubilden begann. Letztere wird vermutlich der vorangegangenen realistischen Epoche die souveräne Beherrschung der wirklichen Formen und die Grundlage zur monumentalen Figurengestaltung, den Mut zur Fortlassung kleinlicher Einzelheiten verdanken, Errungenschaften, die sie allerdings in die Enge konventioneller Formen (Augenornament, Augenbrauengestaltung usw.) einpreßte. Ein gutes Beispiel für solche Zwischenerscheinungen bietet die gigantische Holzfigur des Donnervogels auf Tafel 26, die einst den Dachfirst eines Hauses der Nutka (Westvancouver) krönte.

Nun zu der Porträtplastik, die im Süden ihre Entfaltung gefunden hat. Beispiele zeigen die Tafeln 33, 34, 35, 37. Bei allen diesen großen Holzfiguren verrät die individuelle Gesichtsgestaltung, daß wir in ihnen Porträts zu erblicken haben. In manchen Fällen ist dies sogar unter Namensüberlieferung des Dargestellten erwiesen. Es sind durch Generationen aufbewahrte Abbilder von Ahnen, deren Namen in ihren Abkömmlingen bis auf den heutigen Tag fortleben. Die lebhaften Gebärden, der zum Teil leidenschaftliche Ausdruck der Mienen kennzeichnen die Situation: es handelt sich um Häuptlinge, die bei den Winterfestlichkeiten Ansprachen halten, teilweise in erregtem Wortgefecht Ruhm und Rang der eigenen Person und ihres Stammes vor den anwesenden Vertretern anderer Stämme verteidigen. Diese Bildwerke sind ganz realistisch, nur bei einigen lassen die Augenbrauen erkennen, daß sie einer Zeit entstammen, welche die stilisierte Plastik bereits ausgebildet haben mußte.

In den beiden Holzköpfen der Tafeln 28 und 29 erreicht die wirklichkeitstreue Menschenbildnerei der Kwakiutl ihren schönsten Ausdruck. Es sind massive Köpfe, keine Masken; die Schädel geben die bei manchen Kwakiutl übliche künstliche Deformation zu „Langköpfen" wieder. Tafel 28 zeigt eine weibliche Physiognomie, kenntlich an der infolge der Einzwängung eines Lippenpflockes (eines nur weiblichen Schmuckes) vorgeschobenen Unterlippe (vgl. auch die Maske auf Tafel 17). Das Geschlecht der auf Tafel 29 dargestellten Person ist zweifelhaft. Beides sind religiöse Gebrauchsgegenstände; sie dienen zur Ermöglichung der Andeutung einer Tötungsszene, wohl als späten Ersatzes für eine ursprünglich wirkliche Menschentötung.

Die Ausdruckskraft beider Gesichter, denen die Umrahmung mit echtem Menschenhaar einen geradezu gespenstischen Wirklichkeitshauch verleiht, ist erschütternd. Breysig, dessen ästhetische Werturteile über die nordwestamerikanischen Kunstwerke uns im allgemeinen allzu stark persönlich gefärbt, oft etwas überschwänglich anmuten, spricht angesichts dieser beiden Köpfe mit Recht von „Werken von einer schlechthin unbegreiflichen, naturmalenden Kraft: das Leibliche ist so fühlend wiedergespiegelt, daß aus diesem Glase die innerste Seele zurückgeworfen wird". Weiter schreibt er: „Die Kraft der

Wiedergabe ist hier so weit gewachsen, spottet so königlich aller Kindlichkeiten und Gebundenheiten sonstiger kolumbianischer Bildnerei, steigt so weit selbst über die Höhe romanischer Weise, daß hier einer der Gipfel wirklichkeitswahrer Kunst erstiegen scheint: die Masken der sterbenden Krieger, die von Schlüters Hand geformt in so schmerzlicher Schönheit auf den Hof des Zeughauses zu Berlin herniederschauen, malen den Tod mit höherer Absicht, aber nicht ergreifender, nicht leiblich, nicht seelisch wahrer. Ja der Heutige wird hier unausgesprochene und sicher auch unbewußte Kompliziertheiten und Verfeinerungen finden, von denen die große Pose des Barockmeisters sehr weit entfernt geblieben ist."

Wir müssen es dem kunstbewanderten Betrachter und Leser überlassen, ob er sich diesem von ehrlicher Begeisterung getragenen Urteile anschließen will. Aber in der Tat scheint auch uns hier ein Gipfel erreicht, und darum wissen wir unsere Betrachtung der nordwestamerikanischen Kunst nicht besser zu schließen als mit dem Hinweise auf diese beiden Werke.

DIE BEZIEHUNGEN DER NORDWESTKUNST ZU ANDEREN KUNSTGEBIETEN.

Die Frage nach dem Ursprunge der nordwestamerikanischen Kunst ist gleichbedeutend mit der Frage nach dem Ursprunge der nordwestamerikanischen Kultur überhaupt. Aus bloßen Form- und Stilähnlichkeiten Schlüsse auf Beziehungen zu anderen Kulturen Amerikas oder gar anderer Erdteile ziehen zu wollen, wäre Dilettantismus ohne jeden wissenschaftlichen Wert für die wahre Erforschung der Tatsachen. Einige Kulturgüter haben die Nordwestamerikaner mit nordostasiatischen Stämmen gemeinsam. Andererseits finden sich bei ihnen in der materiellen, sozialen und geistigen Kultur nicht wenige Parallelen zu anderen amerikanischen Völkern. Davon abgesehen mußten die nordwestamerikanischen Stämme bis vor kurzem als isolierte, in sich freilich vielfach verschiedene Gruppe angesehen werden. Neuerdings haben nun die Forschungen der Amerikaner P. E. Goddard und E. Sapir wahrscheinlich gemacht, daß, entgegen früheren Annahmen, eine alte Verwandtschaft zwischen dem Tlinkitischen und der großen Sprachfamilie des Athapaskischen besteht, dessen Vertreter fast das ganze nördliche Nordamerika bewohnen und dessen südlichste Ausläufer die Apatschen und Navajo in Neu-Mexiko und Arizona darstellen. Damit sind für die ethnologische Erforschung Nordwestamerikas ganz neue Ausblicke eröffnet, die allerdings heute noch sehr unbestimmt sind. So viel steht fest: zunächst müssen die Beziehungen Nordwestamerikas zu den übrigen Kulturen des amerikanischen Kontinents geklärt werden. Dazu gehört auch eine vergleichende Ergründung etwa vorhandener Berührungspunkte mit dem alten Mexiko, und zwar hauptsächlich hinsichtlich der Sprachen, der religiösen Zeremonien, der Mythen und zumal der kosmologischen Vorstellungen. All dies sind erst Zukunftsaufgaben der vergleichenden Völkerforschung. Erst wenn diese Aufgaben gelöst sind, wird die Möglichkeit und methodische Berechtigung vorhanden sein, den vergleichenden Blick von der nordwestamerikanischen Küste über die Südsee und noch weiter gen Westen schweifen zu lassen.

* * *

LITERATURVERZEICHNIS

[AUSWAHL]

F. Boas: The decorative Art of the Indians of the North Pacific Coast [„Science", N.S.Vol.IV. Nr. 82, July 24, 1896; — Bulletin of the American Mus. of Nat. Hist.Vol. IX, Art.X.pp.123 to 176, New York 1897].

(Die grundlegenden Aufsätze zum Verständnis der gesamten Ornamentik und stilisierten Plastik.)

F. Boas: The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians = Report of the U. S. National Mus. for 1895, Washington 1897.

(Das Hauptquellenwerk für das Geheimbundswesen, mit illustrierten Erläuterungen der Zeremonialgeräte, Masken usw.).

Swanton: Contributions to the Ethnology of the Haida (Publicat. of the Jesup North Pacific Exped. ed. by Franz Boas; Memoir of the American Mus. of Nat. Hist. N. Y. Vol. V, Part 1.) Leiden and New York 1905.

(Monographie über die Haida mit vorzüglichen Photographien und Zeichnungen von Kunstwerken, Dorfbildern, Erläuterungen usw.).

Aurel Krause: Die Tlinkit-Indianer. Jena 1885.

(U. a. Angaben über Mythen und Legenden, ferner über Handwerk (Bildhauer-, Flecht-, Webkunst) usw. der Tlinkitstämme.)

Niblack: The Coast Indians of Southern Alaska and Northern British Columbia = Rep. of the U. S. Nat. Mus. for 1888. Washington 1890.

Amerikas Nordwestküste, neueste Ergebnisse ethnologischer Reisen, Berlin 1893 [Herausgeber: Bastian].

(Ein Mappenwerk nach den Stücken der Berliner Sammlung, in seiner Technik, farbiger Lithographie, heute veraltet, doch immerhin geeignet, demjenigen, der die Originale nicht sehen kann, eine Vorstellung von den Farben zu geben. Im übrigen genügt die Reproduktion heutigen künstlerischen Ansprüchen nicht mehr.)

Woldt: Capitain Jacobsens Reise an der Nordwestküste Amerikas 1881—1883. Leipzig 1884.

(Enthält u. a. den Bericht, wie die Sammlung Jacobsen des Berliner Museums zustande kam.)

Über soziales Leben, Totemismus und Geheimbundswesen an der Nordwestküste Amerikas handeln von den Abhandlungen des Verfassers insbesondere die folgenden:

Leonh. Adam: Stammesorganisation und Häuptlingstum der Haida und Tsimshian [Zeitschrift f. vergleichende Rechtswissenschaft Bd. 30, S. 161—268, Stuttgart 1913].

Leonh. Adam: Stammesorganisation und Häuptlingstum der Wakashstämme [Z. f. vgl. Rsw. Bd. 35, S. 105—430, Stuttgart 1918]. Mit Völkerkarte und Index.

In beiden Arbeiten ausführliche Angaben über die Quellen, insbes. auch über die kleinen Abhandlungen von Boas.

Ein tieferes Eindringen in die geistigen, sozialen, religiösen Grundlagen der Nordwestkunst ist ohne nähere Kenntnis der Ethnologie Amerikas unmöglich. Von deutschen breit und tief angelegten Einführungswerken in die Amerikanistik kann nur Dr. Walter Krickebergs „Amerika" genannt werden (in Buschans Illustrierter Völkerkunde, 3. Aufl., Bd. I, Stuttgart 1922), das allerdings schon weit mehr gibt als eine Einführung und zu den meisten wichtigen Problemen Stellung nimmt.

Während der Drucklegung des vorliegenden Buches erschien in der Schriftenreihe „Kulturen der Erde" des Folkwang-Verlages ein Band „Tlinkit und Haida" [Hagen i. W. und Darmstadt 1922]. Ich weise auf diesen Band hin, weil die dort gezeigten Objekte in der Hauptsache nicht, wie die von uns vorgeführten, der durch Vollständigkeit und Reichtum an hervorragenden Werken einzigartigen Berliner Sammlung, sondern anderen Museen, besonders denen in Wien und Hamburg, entstammen und somit einen erwünschten Überblick über den Besitzstand der anderen deutschen Museen an Stücken der Nordwestkunst bieten. Besonders ist zu bemerken, daß auch die von uns unten in der Erläuterung zu unserer Tafel 3 (S. 38) als instruktiv erwähnte Tanzdecke mit Biberdarstellung aus dem Hamburger Museum gezeigt wird. Auch sieht man z. B. eine Anzahl von Schnitzereien aus schwarzem Talkschiefer (vgl. unsere Tafeln 32 und 44) aus moderner Zeit, in denen europäische Motive und Formen, z. B. in der Kleidung dargestellter Personen, auftauchen. (Dortselbst Tafeln 60, 61, auch wohl 52, 53.) Wir haben solche Stücke, die auch das Berliner Museum besitzt, nicht abgebildet, weil wir nur eine Vorstellung der urwüchsigen Nordwestkunst vermitteln wollen; aber jene Erzeugnisse einer für den Verkauf an Fremde entwickelten und durch die Verwendung nicht bodenständiger Formen natürlich degenerierten Industrie werden manchen vom kunstentwicklungsgeschichtlichen Standpunkte interessieren. Der Band enthält außer den großenteils schönen Tafeln auch auf einigen Seiten Bemerkungen über die abgebildeten Stücke, auf deren Inhalt einzugehen ich mir versagen muß, da ich ihnen irgendwelchen Wert für die Erläuterung der Objekte nicht zuerkennen kann. Dem Verfasser sind die grundlegenden Forschungsergebnisse Prof. Boas' über die Ornamentik und stilisierte Plastik offenbar unbekannt geblieben, ohne welche, wie der Leser erkannt haben wird, das schwierige Gebiet der nordwestamerikanischen Kunst nicht verstanden werden kann. Die aesthetische Wertung der Kunsterzeugnisse eines relativ primitiven Volkes mag eine Sache für sich sein, — das Verständnis der Bedeutung der Darstellungen aber wird nur auf dem Wege wissenschaftlichen, ethnologischen Studiums erlangt.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

I. TEXTVIGNETTEN

Auf S. 5. Bär; mehrfarbige Kolossalzeichnung auf einer Hauswand der Tsimshian. Das Loch in der Körpermitte ist der Hauseingang. Vgl. den Text S. 20, 21.

„ „ 7. Adler; Tätowierung eines Haida. Nach einer Bleistiftzeichnung des Haidaindianers John Cross aus dem Dorfe Skidegate (Königin-Charlotte-Inseln) eines ehemaligen Tätowierungskünstlers. Vgl. den Text S. 20, 22.

„ „ 11. Bär; mehrfarbige Kolossalzeichnung (schwarz und rot?) auf einer Hauswand der Haida. Vgl. den Text S. 20.

„ „ 12. Libelle; Tätowierung eines Haida. Die Libelle ist ein Abzeichen (engl. „crest") = degeneriertes Totem des Adlerclans der Haida. Zeichnung des Haidas John Cross. Vgl. den Text S. 17.

„ „ 16. Kolossalzeichnung auf einer Wand im Innern eines Haidahauses. Das dargestellte Wesen ist eine Fabelfigur, die von den Haida mit dem tlinkitischen Worte Qónaqada bezeichnet wird. Man stellt sich dieses Wesen in einer Gestalt gleich der eines Hauses vor. Es soll, aus dem Wasser aufsteigend, denen erscheinen, die im Begriffe sind vermögend zu werden (Swanton).

„ „ 21. Ritzzeichnungen auf Spielstöckchen der Haida. Erläuterung im Text S. 21.

„ „ 23. Der fünfflossige Schwertwal, Abzeichen des Adlerclans der Haida. Tätowierung. Nach Zeichnung des Haidas John Cross. Beispiel einer reinen Profilzeichnung, die nicht so häufig sind wie die symmetrischen Doppelprofildarstellungen.

„ „ 31. Zeichnung; Die Frau im Monde, die dieser zu sich nahm, weil sie ihn geschmäht hatte. Sie trägt einen Eimer voll Wasser, das sie gerade schöpfte, als sie emporgehoben wurde, und die Pflanzenbüschel, nach denen sie griff, um sich zu retten. Die Figur ist stilisiert, mit einzelnen realistischen Zusätzen (Hände, Eimer, Pflanzen) die m. E. schon europäisch beeinflußt sind. Zeichnung des Haida John Wi'ha für Prof. Boas.

Die Vignetten auf S. 5 und 11 sind dem an erster Stelle des Literaturnachweises zitierten Werke von Boas, die übrigen sind dem angegebenen Werke von Swanton entnommen. Sie wurde vom Verfasser in vergrößerten Ausmaßen vollkommen originaltreu kopiert und alsdann verkleinert hier reproduziert.

II. TAFELN

Für die Gestattung der Originalaufnahmen sowie die Überlassung einiger schon vorhanden gewesener Platten sind wir der Nordamerikanischen Abteilung des Staatlichen Museums für Völkerkunde zu Berlin verbunden. Der Verfasser möchte indes nicht versäumen, auch an dieser Stelle wieder der wissenschaftlichen Leitung der genannten Abteilung, Herrn Direktor Prof. Dr. K. Th. Preuß

und Herrn Dr. Walter Krickeberg, herzlichen Dank für so manche persönliche Aufklärung und für das große Entgegenkommen abzustatten, durch welches ihm die ausgiebige Benutzung der Sammlungen wie der Museumsbibliothek nun 15 Jahre hindurch ermöglicht worden ist.

1. Lederpanzer der Haida mit schwarzer und roter Bemalung. Dargestellt ist der Biber. Auf dem Kopfe trägt er die stilisierte Andeutung der walzenförmigen Aufsätze eines Häuptlingshutes (vgl. Tafel 41). Breite 64 cm, Höhe 93 cm. Sammler Capt. Jacobsen. Text S. 16 u. 22. Berlin Mus. Nr. IV. A. 495. Im einzelnen bemerke ich noch zur Erläuterung: Besonders interessant sind hier die Augen. Sie sind in Umrahmungen von der Form des Augenornamentes untergebracht und zwar so, daß sie nur einen kleinen Teil derselben ausfüllen. Den übrigen Raum hat der Künstler mit Linien bedeckt, welche mit dem eigentlichen Auge zusammen je einen Kopf in Profilansicht ergeben. Das ist wieder bloße spielerische Flächenausnutzung, wie ich im Text mehrfach gezeigt habe; nicht etwa haben diese Köpfe irgendwelche Bedeutung symbolischer oder sonstiger Art. Sehr klar ist hier auch die Zusammensetzung des ganzen Biberkopfes aus zwei Profilen. Deutlich sieht man die zwei für den Biber charakteristischen Schneidezähne. Rechts und links von den Zahnreihen erblickt man je ein Augenornament, welches das Kiefergelenk darstellt. Weiter ist hervorzuheben: Der vor den Leib geklappte breite Ruderschwanz zeigt nur in seinem Unterteile das menschliche Gesicht, über dessen Zustandekommen im Text S. 22 Näheres ausgeführt ist. Die Ornamentik darüber deutet die schuppenartige Beschaffenheit der Schwanzfläche an (vgl. Tafel 24). Das ovale Ornament, in welches das Gesicht hineingesehen ist, muß danach wieder nur als Andeutung des Schwanzwurzelgelenkes, nicht der ganzen Schwanzfläche aufgefaßt werden. Endlich ist noch folgendes zu erläutern: Beiderseits der oberen Hälfte des Biberschwanzes bemerkt man (noch innerhalb der viereckigen Körperumrahmung) zwei scheinbare Vogelköpfe, deren Schnabelform sie als Rabenköpfe ausweist. Die Schnabelspitzen sind abwärts gerichtet. Hier sind die „Augen" wieder nur Augenornamente und zwar nichts anderes als die Schultergelenke. Die Schnäbel sind dagegen lediglich zeichnerische Ausnutzung der freien, schmalen Seitenflächen. Auch hier haben die „Vogelköpfe" keineswegs etwa innere Bedeutung. Das ist nicht etwa Auffassungssache. Wer die Erläuterung der Gesetze der Nordwestornamentik im Texte aufmerksam verfolgt hat, wird ohne weiteres imstande sein, die Entstehung dieser rein ornamentalen Vogelköpfe zu begreifen. Daß ihnen die sachliche Bedeutung fehlt, an die phantastische Gemüter vielleicht denken, kann der Ethnologe beweisen: man muß nämlich wissen, daß die beiden großen Clans der Haida, der Rabenclan und der Adlerclan, zwar jeder etwa 30 Abzeichen haben, die von verschiedenen Tieren abgeleitet sind, daß aber Kombinationen zweier solcher Tierembleme nicht vorkommen, d. h. daß stets jedes Abzeichen für sich dargestellt wird. Hiervon gibt es nur ganz bestimmte Ausnahmen, z. B. finden wir den Frosch oft als Begleiter des Raben (vgl. Erläuterung zu Tafel 7). In meiner Abhandlung über die „Haida und Tsimshian" (siehe Literaturverzeichnis) habe ich auf Seite 176—177 die Abzeichen der Haidaclans in Tabellenform zusammengestellt, worauf derjenige verwiesen sei, der sich näher mit diesem Gegenstande beschäftigen will.

2. Zwei ziselierte Armringe der Haida aus Silber. Dieses wird aus zu Blech gehämmerten Silberdollarstücken gewonnen. Das linke Exemplar zeigt die Darstellung des Seebären oder eines Seeungeheuers, das rechte Exemplar zeigt Doppelprofilstellung des Adlers (s. Text S. 17, 20, 21). Höhe je 3,5 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 1894 a u. b.

3. Handgewebte Decke vom Tlinkitstamme Tschilkat. Frauenarbeit. Farben: Mattgelb (bereitet aus einer gelben Flechte, wahrscheinlich Parmelia vulpina, die von den Athapaskenstämmen des Innern eingetauscht wird), Mattblau (Beerensaft), Weiß und Schwarz. Material ist die Wolle der Bergziege „dschenu", manchmal angeblich unter Einwebung von Cedernbast. Die Muster werden von alten Holztafeln, durch Generationen vererbt, kopiert. Bei den Indianern stehen die Decken in hoher Schätzung, sie werden in Hüllen aus Bärendärmen geschützt und in großen Holztruhen (Tafel 4) verwahrt. Schon um 1880 zahlten die Europäer der Faktoreien für solche Tschilkatdecken 25 bis 30 Dollars. Seither sind sie sehr selten geworden. Sie werden bei besonderen Festen als Körperumhüllung der Häuptlinge und Schamanen verwendet. Die Muster sind verschieden. Hier zeigt sich die Zerschneidungsornamentik in letzter Entfaltung (vgl. Text S. 19f). Das Verständnis dieser Tschilkatdecken ist nur dann möglich, wenn man sich von vornherein davon frei macht, überall Gesichter und Köpfe zu sehen, vielmehr die im Text erläuterten Prinzipien der Zerschneidung und Doppelprofilbildung sowie der Reduzierung auf wenige charakteristische Kennzeichen der einzelnen Tiere beachtet und immer wieder bedenkt, daß fast überall bloße augenförmige Flächen- oder Gelenkornamente, keine wirklichen Augen vorliegen; endlich, daß oft spielerische Ergänzungen zu rein ornamentalen Köpfen stattfinden, daß aber nicht selten überhaupt nur dem europäischen Beschauer ein Gebilde als Kopf erscheint, welches in Wahrheit nur zufällige Ähnlichkeit damit besitzt. Jede dieser Decken ist streng symmetrisch aufgebaut. Die Weberin — wir dürfen wohl sagen, die Künstlerin — hat gewöhnlich nur die Mitte und die eine Seite als Muster auf der Holzplatte vor sich, wie man bei Krause S. 200 abgebildet sieht. Die andere Hälfte ergänzt sie symmetrisch ohne zeichnerische Schwierigkeit. Das wirkliche Gesicht in der Mitte fehlt fast niemals. Aber es ist nicht etwa der Kopf des Tieres, es hat keinerlei Bedeutung für sich, sondern ist nur bildhafter Flächenschmuck, wie wir es schon beim Biberschwanze (Tafel 1) kennen lernten. Hier, bei den Decken, ist ein Gesicht in der Mitte regelmäßig Ausfüllung der unteren Körperfläche, des Bauches, so zweifellos auch bei dem hier abgebildeten Stück. Darüber sehen wir stilisierte Tanzhutaufsätze (vgl. Tafeln 1, 7, 8, 10, 24, in natura: Tafel 41). Diese Tanzhutaufsätze sind verlagert, d. h. wir dürfen nicht etwa direkt unter ihnen den Kopf suchen: das Gesicht hat, wie bemerkt, mit dem Kopfe nichts zu tun. Der eigentliche Kopf ist vielmehr wie die sonstigen Körperteile in zwei Hälften, Profile, zerschnitten, und diese müssen wir irgendwo rechts und links suchen. Das ist keine einfache Aufgabe; ich möchte sagen, daß ihre Lösung auf negativem Wege erfolgen muß, d. h. wir müssen zuerst feststellen, was sonst noch für Körperteile dargestellt sind. Da fehlen vor allem jegliche Klauen, wie sie zu Bär, Biber, Seeungeheuer, den verschiedenen Vögeln stets gehören. Dagegen sehen wir beiderseits schräg unterhalb des durch das Gesicht gezierten Bauches die typischen Profile der Schwanzflosse des Wales, deren Hauptfläche durch je ein großes Augenornament gebildet wird. Auch sonst kehrt die Flossenform mehrfach wieder, ein Anzeichen dafür, daß das Ganze als fünfflossiger Schwertwal gemeint ist. Was den Kopf betrifft, so kann nur fraglich sein, ob er im Mittelstück rechts und links des Bauches zu suchen ist oder vielmehr in den Seitenstücken, natürlich in sehr komplizierter und schwierig zu lösender Zerschneidung in seine einzelnen Bestandteile, Augen, Kiefer, Zähne, Ohren, Brustflossen. Ich halte dafür, daß in der Tat die Seitenfelder je ein Kopfprofil enthalten. Zweifelsfrei sind die Einzelheiten der Darstellung nicht. Die Indianer selbst sind häufig über die Auslegung ihrer Ornamente nicht einig, dort nämlich, wo allzu starke Reduzierung und Zerschneidung vorliegt. Bei den Tschilkatdecken ist dies deswegen erklärlich, weil eben uralte, teilweise unvollständige Vorlagen benutzt werden, und weil die große

Fläche zu Hinzufügungen vielen, rein ornamentalen Beiwerkes einladet. Man kann demnach, da die Attribute herkömmlich immer gleichartig dargestellt werden, auch bei diesen kompliziertesten Ornamentalwerken gewöhnlich das dargestellte Tier bestimmen, nicht immer aber die Einzelheiten der Anordnung völlig klären. — Die Technik der Herstellung beschreibt Aurel Krause S. 199. Sie dauerte mindestens ein halbes Jahr, oft länger; heute werden die Decken kaum noch hergestellt, wenigstens nicht mehr in alter Güte. Eine schöne Decke, viel instruktiver mit deutlichem Biberornament besitzt das Mus. f. Völkerkunde in Hamburg. — Breite 180 cm, Höhe mit Fransen 126 cm. Sammler: Paul Schulze. Berlin Mus. IV. A. 396.

4. Bemalte Holztruhe der Haida. Farben: Blau, Schwarz und Rot auf gelbl. Grunde. Darstellung: Falke (der Deckel zeigt den Kopf). Breite 42 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 516.
5. Schwarz und rot bemalte Wand aus dem Innern eines Hauses, Abgrenzung eines Schlafverschlages. Kwakiutl. Oben der Wolf, einen Menschen verschlingend. Mythische Darstellung. Unten eine Szene aus dem Geheimbundsritual: in der Mitte ein Tänzer mit der fabelhaften doppelköpfigen Schlange Sisiutl (vgl. Tafel 45). Er kasteit sich, indem er sich mit einem Messer Wunden beibringt. In diese Wunden stecken seine beiden Begleiter heiß gemachte Steine, die sie dann wieder herausziehen. Wegen der Darstellung vgl. den Text S. 19 und 22. Breite 119 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 1130.
6. Teil der Felswand von Nanaimo im Kwakiutl-Gebiet (nördl. Vancouver). Vgl. den Text S. 18 und 29. Aufnahme nach dem Abguß im Berliner Museum. Größte Breite des abgebildeten Stückes 220 cm. Berlin Mus. Nr. IV. A. 7415.
7. Modell eines Totempfahles der Haida, aus schwarzem Talkschiefer, mit wenigen Perlmutter- und Knocheneinlagen. Unten der Biber, darüber der Rabe mit seinen Begleitern, den Fröschen, zu oberst ein Wesen, welches als Wolf anzusprechen wäre, wenn es nicht durch anliegende Hörner als Fabelwesen gekennzeichnet sein würde. Zweifellos ist der spezielle Sinn von Pfahldarstellungen nur, wenn die indianische Erklärung vorliegt. Diese fehlt hier. Es gibt Pfähle, deren Gestalten die einzelnen Figuren eines Mythos oder einer Legende repräsentieren, aber auch solche, die nur das Totem und die übrigen Abzeichen (vgl. Text S. 12) der im Hause wohnenden Sippe wiedergeben. Für die künstlerische Wertung ist die ethnologisch bedauerliche Tatsache, daß wir die genaue Bedeutung vieler einzelner Pfähle nicht kennen, jedenfalls nicht erheblich. Höhe 62 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 6785 a. Siehe Erläuterung zu Nr. 10.
8. Modell eines Totempfahles der Haida. Holz, stellenweise rot und schwarz bemalt. Unten Biber, darüber der Bär, oben Seeungeheuer. Auf der Spitze eine menschliche Figur, charakterisiert als „Sklave des Häuptlings". Der Sklave hält in den Händen die Tanzhutaufsätze, die man auch, an Stelle der vollständigen Hüte, auf den Köpfen der unteren Figuren des Pfahles auf Tafel 7 erblickt. Ein solcher Hut in natura ist auf Tafel 41 abgebildet. S. d. Erläuterung dazu. Höhe 126 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. IV. A. 1426.
9. Modell eines Totempfahles der Haida. Unbemaltes Holz. Unten Adler, darüber weiblicher Rabe (mit Menschengesicht, doch Schnabelbildung; als Frau durch die vorgeschobene Unterlippe gekennzeichnet, vgl. darüber den Text S. 30). Darüber ein Ungeheuer mit der Physiognomie der Horneule. Es sei hier bemerkt, daß die kleinen Menschengesichter, die man auf Totempfählen, so gerade bei diesem Stück, zwischen den Gliedern der Hauptfiguren hervorlugen sieht, hier nicht nur ornamentale Bedeutung haben, sondern Figuren der betreffenden Legende wiedergeben. Als Beispiel dafür vgl. Erläuterung zu Tafel 10. Höhe 120 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. IV. A. 1092.

10. Modell eines Hauses der Haida. Reproduktion entnommen dem in unserem Literaturverzeichnis zitierten Werke von Swanton. Dortselbst auf pl. IV, vis-à-vis p. 126. Das dargestellte Haus existiert wirklich, es gehörte (oder gehört noch?) dem Häuptlinge Edensaw, Häuptling der Sippe Sta'stas zu Kiusta. Der Name des Hauses ist Q!ā'-igAña na'as = „Mythenhaus". Hier ist die Bedeutung aller dargestellten Figuren bekannt. Wir begnügen uns mit der Wiedergabe von Swantons Erläuterung des Hauptpfahles, um den Zusammenhang von Figuren eines mythologischen Pfahles im Prinzip wenigstens an einem Beispiel kennen zu lernen:

> In der der Sippe Sta'stas gehörenden Stadt Gwais-Kun lebte einst ein Jüngling, der so viele Tage hindurch im Bette lag, daß seine Schwiegermutter darüber eine Bemerkung machte. Nun schämte sich der Jüngling, stand auf und ging in die Wälder. In einem See weit hinten im Walde lebte ein Seeungeheuer, welches allnächtlich Walfische zu jagen und sie an den Strand zu bringen pflegte. Der Jüngling beschloß, dieses Ungeheuer zu erlegen. Mit Hilfe des Fabelwesens Vogel-in-der-Luft spaltete er eine Ceder in zwei Hälften, band diese Hälften mit dem einen Ende zusammen und spreizte sie durch Einklemmung eines Querstückes auseinander. Diese Falle legte er ins Wasser, gerade über der Stelle, wo das Ungeheuer lebte. Als Köder band er zwei Kinder an ein Seil, welches er an einem Pfahle befestigte, und ließ sie über die Falle hinabhängen. Als das Ungeheuer aufstieg, zog der Held das Querstück fort, die Falle klappte zusammen und das Untier war gefangen. Darauf erlegte es der Jüngling, zog ihm die Haut ab und bekleidete sich damit. In dieser Gestalt fing er Fische von vielerlei Art, welche er vor dem Hause seiner Schwiegermutter niederlegte. Die Schwiegermutter, die nun jeden Morgen diese Beute fand, redete sich schließlich ein, sie sei eine Zauberin (Schamanin, Medizinfrau). Endlich aber gab sich der Jüngling zu erkennen, worauf die Scham (über ihren Selbstbetrug) die Schwiegermutter derart überwältigte, daß sie starb.

Ganz unten am Mittelpfahl, unter dem Eingange, ist nun ein Walfisch dargestellt, als Andeutung der Wale, die das Ungeheuer zu fangen pflegte. Der große Kopf über der Eingangsöffnung ist der Kopf des Ungeheuers, an dessen Ellenbogen Flossen sichtbar sind. Darüber, menschlich gestaltet, sitzt die Schwiegermutter. Über ihr, mit großem, geschnäbeltem Kopfe, das Wesen „Vogel-in-der-Luft". Hierüber nochmals das Ungeheuer oder der Held in der Haut des Ungeheuers, einen gefangenen Walfisch im Maule und zwischen den Klauen. Darüber endlich die als Köder verwendeten Kinder. Diese Kinder tragen Häuptlingshüte (hier Tafel 41). Nur die höchsten Häuptlinge dürfen drei solcher „Wächter", wie hier, auf ihren Pfählen führen. (Swanton a. a. O. p. 126. Dort auch die Erläuterung der übrigen Schnitzereien des Hauses.) — Wie schon im Text ausgeführt, sind nicht alle Häuser so reich geschnitzt wie dieses. In Deutschland kann man eine gute Vorstellung der Nordwestarchitektur im Berliner Zoologischen Garten erhalten. Dort ist auf Anregung des Direktors, Geh. Rates Prof. Dr. Heck, das Bisonhaus in nordwestamerikanischem Stile erbaut, auch mit Malereien und Totempfählen ausgestattet. Das Haus und die Pfähle, von Professor Zaar nach Studien und Kopien im Berliner Museum entworfen und von der Firma Zaar & Vahl ausgeführt, machen den Eindruck vollkommener Originalität. Der eine Totempfahl am Wege ist sogar echt. Er ist von einem Bilxula-Indianer gearbeitet, der mit einer Truppe in den achtziger Jahren in Berlin weilte, und wurde von Prof. Heck später für dieses Haus erworben. Man muß nur im Auge behalten, daß es in Nordwestamerika keine Bisons gibt, deren angestammtes Gebiet ja die Prärien des Innern sind.

11. Ansicht des Haidadorfes Masset (Königin-Charlotte-Inseln). Vgl. Text S. 8 und 26. Nach Photographie im Berliner Mus. Nr. VIII. 3168.

12. Maske der Haida. Der Häuptling, der die Sonne verkörpert. Er trägt das Sonnenlicht als rot wiedergegebenen Schmuck in der Scheidewand seiner hakenförmigen Nase. Farben: Rot, Meergrün und wenig Schwarz auf gelblichem Grunde. Cedernholz. Höhe 24 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 638.

13. Maske der Haida. Farben: Rot und Blau auf gelblichem Holzgrund. Mit Tierfellstücken an Stelle der Kopf-, Augenbrauen- und Barthaare. Höhe 29 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 2473.
14. Maske der Haida. Farben: Spuren von Schwarz und Rot auf gelbgrauem Holz. Höhe einschließlich der Ohren 35 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 6782.
15. Maske der Tlinkit. Vgl. Text S. 26. Höhe 25,5 cm. Hauptfarben: Meergrüner Grund, blutrote Ornamente. Sammler Rev. J. C. Wood. Erworben durch Austausch von der Christy Collection, London. Herkunftsort: Ft. Simpson im Tsimshiangebiet. Gesammelt 1865. Berlin Mus. Nr. IV. B. 943.
16. Maske der Tlinkit. Vgl. Text S. 26. Höhe 23 cm. Sammler Paul Schulze. Berlin Mus. Nr. IV. A. 351.
17. Maske der Tlinkit. Vgl. Text S. 30. Frauenkopf, kenntlich an der durch den Lippenpflock vorgeschobenen Unterlippe. Farben: Blau und Rot auf gelbl. Grund. Höhe 20,5 cm. Sammler Deppe, 1837. Berlin Mus. Nr. IV. B. 34.
18. Maske der Haida. Vgl. Text S. 27. Höhe 33 cm. Farbe: Mattes Schwarz. Sammler Capt. A. Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 6781.
19. Maske des Nutlmatl-Geheimbundes der Kwakiutl. Farben: Rot, Blau, Schwarz. Für sämtliche Nutlmatl-Masken charakteristisch sind die langen Nasen. Die Zeremonien dieses Bundes sind von Boas eingehend beschrieben in seinem in unserem Literaturverzeichnis an zweiter Stelle zitierten Werke. Vgl. darüber meine Ausführungen in Zeitschrift für vergleichende Rechtswissenschaft Bd. 35 (1918), S. 321 ff. Höhe 36 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 1289.
20. Maske des Hamatsa-Geheimbundes der Kwakiutl, und zwar Darstellung des Menschenfressergeistes Baxbakualanuxsiwaē. Farben: Schwarz, Weiß und wenig Rot. Mähne aus rotem Cedernbast. Über den Menschenfresserbund der Hamatsa vgl. kurz oben den Text S. 14, ferner, nach Boas, Zeitschr. f. vergleichende Rechtswissenschaft Bd. 35, S. 310 ff. Länge mit Mähne 55 cm. Sammler Capt. Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 1345.
21. Maske der Unholdin Tsonoqoa, der „Bringerin des Alpdrucks". Kwakiutl. Farbe: ganz schwarz. Höhe 43,5 cm. Sammler Jacobsen. Vgl. den Text S. 14 und 27. Berlin Mus. Nr. IV. A. 6896.
22. Sonnenmaske. Stamm: Bilxula. Farben: Blau und Rot. Höhe 36 cm. Sammler Dr. Franz Boas. Berlin Mus. Nr. IV. A. 6920.
23. Klappmaske der Kwakiutl. Vgl. Text S. 27. Farben: Schwarz, Blau, Rot und Weiß, mit roter Cedernbastmähne. Nasenflügel und Lippen mit Kupferbeschlag. Höhe ca. 40 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 1240.
Die äußere Maske zeigt das Seeungeheuer Iakim, das innere Gesicht dagegen den Wassergeist Qomoqoa, den „Vater der Seehunde".
24. Hölzerner Tanzhut der Haida, in Gestalt eines Bibers. Farben: Körper schwarzbraun, Gesicht und walzenförmige Aufsätze blau, Augäpfel gelblich-weiß, Pfoten und Holzstück in diesen rot. Länge 36 cm. Höhe 22,5 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. IV. A. 6783.
25. Maske des Donnervogels (Adlers) der Bilxula. Farben Schwarz, Rot. Länge 51 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. IV. A. 6766.
26. Monumentalfigur des Donnervogels von einem Dachfirste. Die riesige Holzfigur stammt von einem der Aht-Stämme; so nennt man die Stämme der Nutka auf Westvancouver, da ihre Namen sämtlich auf — aht endigen (Kayokaht, Ahausaht usw.). Vgl. Text S. 25 und 30. Farben: Schwarz, wenig Weiß und wenig Rot. Höhe 184 cm, Breite 322 cm. Berlin Mus. Nr. I. C. 237.

27. Holzfigur einer Kröte. Grabfund vom oberen Fraser-River. Vgl. Text S. 29. Unbemalt oder jedenfalls ohne Spuren von Bemalung. Grauer Verwitterungston. Länge 22 cm, Höhe ca. 24 cm. Sammler Mr. William Charles, Hudson Bay Comp. Berlin Mus. Nr. IV. A. 1480.

28. Holzkopf mit echtem Menschenhaar. Kwakiutl. Vgl. Text S. 30. Höhe ca. 27 cm. Sammler Capt. A. Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 1349.

29. Holzkopf mit echtem Menschenhaar. Kwakiutl. Vgl. Text S. 30. Wie Nr. 28 unbemalt, nur sind hier die Augenbrauen etwas schwarz getönt. Höhe ca. 28 cm. Sammler Capt. A. Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 1348.

30. Kleine Holzplastiken der Nutka, Stamm Heskwiaht. Kinderspielzeug. Frauen. Unbemaltes Cedernholz. Linke Figur 18 cm hoch, Berlin Mus. Nr. IV. A. 1437, rechte Figur 23 cm hoch, Berlin Mus. Nr. IV. A. 1439. Sammler Capt. Jacobsen.

31. Holzfigur eines säugenden Weibes, Kwakiutl. Höhe 20 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 1464.

32. Kleine Gruppe aus schwarzem Talkschiefer. Haida. Dargestellt ist in leidenschaftlicher Haltung ein Weib mit mächtigem Lippenpflock, die ein Kind säugt. Es ist die sog. „Bärenmutter". Dies ist eine legendäre Indianerin, die, weil sie die Bären verlacht hatte, von diesen entführt und von ihrem Häuptling zum Weib genommen wurde. Sie gebar ein Kind, halb Mensch, halb Bär. Später wurde sie im Walde von ihren Stammesgenossen entdeckt und heimgeführt. Nun wurde sie die Stammutter aller Angehörigen des Bären-Totems (Vgl. oben Text S. 9). Die Gruppe zeigt die Frau, wie sie beim Säugen ihres entarteten Sprößlings in Ohnmacht sinkt. [Niblack Plate XLIX und Erläuterung dazu.) Die Arbeit, ein realistisches kleines Meisterwerk, ist vom Haida Skaows-Ke'ay, wurde von James G. Swan gesammelt und befindet sich jetzt im U. S. National-Museum unter Cat. No. 73117. Unsere Aufnahme ist nach dem Abguß im Berliner Mus. Nr. IV. A. 7757 gefertigt. Länge 12 cm.

33. Porträtfigur eines Häuptlings, in der linken Hand den sog. „Schädelbrecher" haltend. Kwakiutl. Cedernholz. Unterteil des Gesichts blau bemalt. Vgl. Text S. 30. Höhe 165 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 1236 C.

34. Porträtfigur eines Tänzers bei den Winterzeremonien, kenntlich an dem umgehängten Ringe aus rotem Cedernbast. Höhe 80 cm. Sammler Jacobsen. Wie bei allen großen Figuren realistischer Art stehen zu den lebenswahren Köpfen und Armen die Finger und unteren Extremitäten in seltsamem Gegensatz als primitiv oder unfertig anmutende Gebilde. Breysig weist aber vergleichsweise mit Recht auf die verunglückten Gestalten so mancher romanischer und noch gotischer Bildwerke hin. Kein Zweifel übrigens, daß diese Statuenkunst noch eine Weiterentwicklung vor sich hatte, als die europäische „Civilisation" über die Nordweststämme hereinbrach und die alten Künste teils zerstörte, teils sie degenerierte, indem sie eine mechanische kleine Exportindustrie in Holzschnitzwerken hervorrief. Berlin Mus. Nr. IV. A. 1235.

35. Porträtfigur eines Häuptlings. Er hält im Arm eine der großen T-förmigen Kupferplatten, wie wir sie auf Tafel 36 abbilden. Es handelt sich hier um eine Szene bei einer der Winterfestlichkeiten, und zwar nicht einer religiösen, sondern profanen Zeremonie, die unter dem Namen „Potlatch" begriffen wird. Ein wichtiges Moment bei diesen Potlatches ist der soziale Wettstreit zwischen zwei Häuptlingen. Der hier dargestellte Häuptling prunkt mit seiner Kupferplatte, bevor er sie zerbricht, um durch dieses Opfer sich selbst zu bezwingen und seine Seelengröße zn zeigen, damit aber auch den Gegner zu übertrumpfen. Vgl. über den „Potlatch" meine gleichnamige Abhandlung in der Festschrift

zum siebzigsten Geburtstage Eduard Selers (Stuttgart, Strecker & Schröder 1922). Kwakiutl. Höhe 113 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 1119.

36. Kupferplatte, ziseliert mit Tierfigur. Das Exemplar stammt von den Haida, doch sind derartige Platten an der ganzen Nordwestküste verbreitet. Heute sind sie ein Geldsurrogat, jede Platte wird verschieden bewertet, je nach der Summe von Blankets (wollenen Decken, dem gewöhnlichen Zahlungsmittel), die zuletzt darauf dargeliehen wurde. Näheres darüber wie über Finanzwesen der Nordweststämme überhaupt in meiner zu Nr. 35 zitierten Arbeit, auf Boas' Material fußend. Bei den Potlatches kam es zum Zerstören der Platten, indem der Besitzer nach und nach die Stücke um das T abbrach (vgl. Nr. 35). Ursprünglich aber hatten die Platten ganz andere, nämlich religiöse Bedeutung. Noch bis in die Neuzeit wurden bei den Tlinkit solche Platten in besonderen Häusern aufgestellt und verehrt. Selers Annahme, daß hier ein Sonnenkult vorliege (vgl. Ed. Seler. Ges. Abh. V, 26), hat viel für sich. Seler geht davon aus, daß alle auf den Platten dargestellten Tiere in gewissen Beziehungen zur Sonne ständen. Näheres hierüber kann an dieser Stelle nicht geäußert werden, es sei auf Selers Abhandlung verwiesen. Das hier dargestellte Tier ist m. E. nicht, wie Seler meint, ein Bär schlechtweg, höchstens ein Seebär oder Seelöwe, da zwischen den Vorderklauen sich deutlich ein zweiteiliger Ruderschwanz zeigt, wie er bei den Darstellungen der großen Meeressäugetiere nie fehlt. Im übrigen ist aber das Symbol des Landbären, die vorgestreckte Zunge, die kaum jemals fortgelassen wird, hier nicht zu finden. Höhe ca. 100 cm. Sammler Capt. A. Jacobsen. Technik: Nur die Tierumrisse sind geritzt, die dunklen Stellen schwarz gemalt. Berlin Mus. Nr. IV. A. 988.

37. Porträtstatue eines Häuptlings. Cedernholz. Kwakiutl. Vgl. den Text S. 30. Höhe 99 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 1118 C.

38. Robbenförmige Fettschüssel der Haida. Cedernholz. Ausnahmsweise elegantes Exemplar eines an der ganzen Nordwestküste in kleinerer gedrungener, weniger fein gefertigter Form verbreiteten Typus. Vgl. den Text S. 28. Länge 41 cm. Sammler unbekannt. Das Stück tauchte 1922 im Berliner Antiquitätenhandel auf (Th. Bohlken). Privatbesitz d. Verf.

39. Große hölzerne Familien-Eßschüssel in Form einer Fischotter, die eine menschliche Miniaturgestalt im Maule trägt. Spuren schwarzer Ornamentaufmalung. Ohne Herkunftsangabe. Länge 160 cm, Kopfhöhe 60 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 1121.

40. Viereckige hölzerne Eßschüssel der Haida, oben mit Muschelschalen verziert. Auf allen Seiten mit Ornamenten versehen, die basreliefartig eingeschnitten sind. Die hier sichtbare Längsseite ist die eine Seite des dargestellten Tieres. Vom Beschauer rechts eine Brustflosse, Gelenkornament unten. Oben in der Mitte das große Oberschenkelaugenornament. An dieses links unten setzt der Oberschenkel an. Er verläuft in schmalen Linien im rechten Winkel, dessen Scheitel mit der Wandecke zusammenfällt, an ihn setzt sich mit großem Augenornament die eine Hinterklaue an. Diese ist also vom Beschauer aus nach oben gebogen. Zwischen Oberschenkelsatz und Brustflosse zwei Rückenflossen. Die andere Längswand ist ebenso gestaltet. Die Schmalwand rechts enthält die Kopfdarstellung. Man sieht davon in unserer Aufnahme wenig, doch noch Ohr, Auge und die Ecke des zahnreichen Maules. Danach ist dargestellt der Seebär oder das Seeungeheuer. Die andere Schmalwand enthält die Schwanzdarstellung. Ähnliche Schüsseln aus dem ganzen Nordwestgebiete bekannt, ursprünglich wohl Haidaarbeiten, die durch Handel und Geschenke verbreitet wurden. Länge ca. 30 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 2342.

41. Tanzhut der nördlichen Nordweststämme, Exemplar von den Haida. Wurzelgeflecht, bemalt in Rot und Schwarz. Die walzenförmigen Aufsätze bedeuten Häuptlingsrangabzeichen,

ebenso das die Spitze krönende und von ihr manchmal den ganzen Rücken des Trägers hinabhängende zusammengesetzte Hermelinfell. Der Hutaufsatz begegnet mehr oder weniger stilisiert in der Plastik und Ornamentik. Das Material liefern die Wurzelfasern der Sitkafichte (Pirea Sitchensis Carr.), oder der gelben Ceder (Chamaecyparis Nutkaensis), welche vor dem Gebrauch mit heißem Wasser gebrüht, von der Rinde befreit, längs durchschnitten und grau gefärbt werden. Zum Flechtwerk benutzt man auch gewisse Gräser und Binsen. Gleichartige Hüte mit Aufsätzen kamen früher schon höchst selten aus Holz vor. Diese galten schon 1880 als große Kostbarkeit, wurden nicht einmal für 200 Dollars verkauft und waren in sorgfältigster Tuchverpackung verwahrt (A. Krause). Höhe des hier gezeigten Hutes ca. 30 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. VI. A. 800.

42. Tanzrassel der Kwakiutl, Holz, in Form eines Raben, der das Feuer in Gestalt eines roten Verbindungsstückes im Schnabel hält. Farben: Schwarz, Rot, Meergrün, stellenweise der hellgelbliche Fond. Das volle Verständnis dieser bei den religiösen Tanzfestlichkeiten des Nordwestens häufigsten Form der Rassel ist erst Ed. Seler zu danken („Der Lichtbringer bei den Indianerstämmen der Nordwestküste", Ges. Abh. V. S. 9—43). Danach ist der („schwarze", „verbrannte") Rabe Bringer des Feuers und des Lichts, sein Gegensatz die Nacht. Das Gesicht auf der Unterseite der Rassel, mit der sperberartig gekrümmten Nase, ist die Sonne (vgl. Tafel 12). Die Darstellung auf dem Rücken bedeutet demgegenüber Nacht und Tod. Hier beißt eine Vogelgestalt, deren langer Schnabel nicht so leicht erkennen läßt, daß ursprünglich die Eule, der Nachtvogel, gemeint war, einen Frosch (Begleiter der Nacht) von hinten, während der Frosch eine auf dem Rücken liegende Figur in die vorgestreckte Zunge beißt. Über die schwierige, geistreiche, offenbar zutreffende Lösung des Darstellungskomplexes der Rasseln muß auf Selers Abhandlung, insbes. S. 30—36, verwiesen werden, die nicht nur dem Amerikanisten, sondern auch dem Kunsthistoriker wertvoll ist. Länge 32 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 1369.

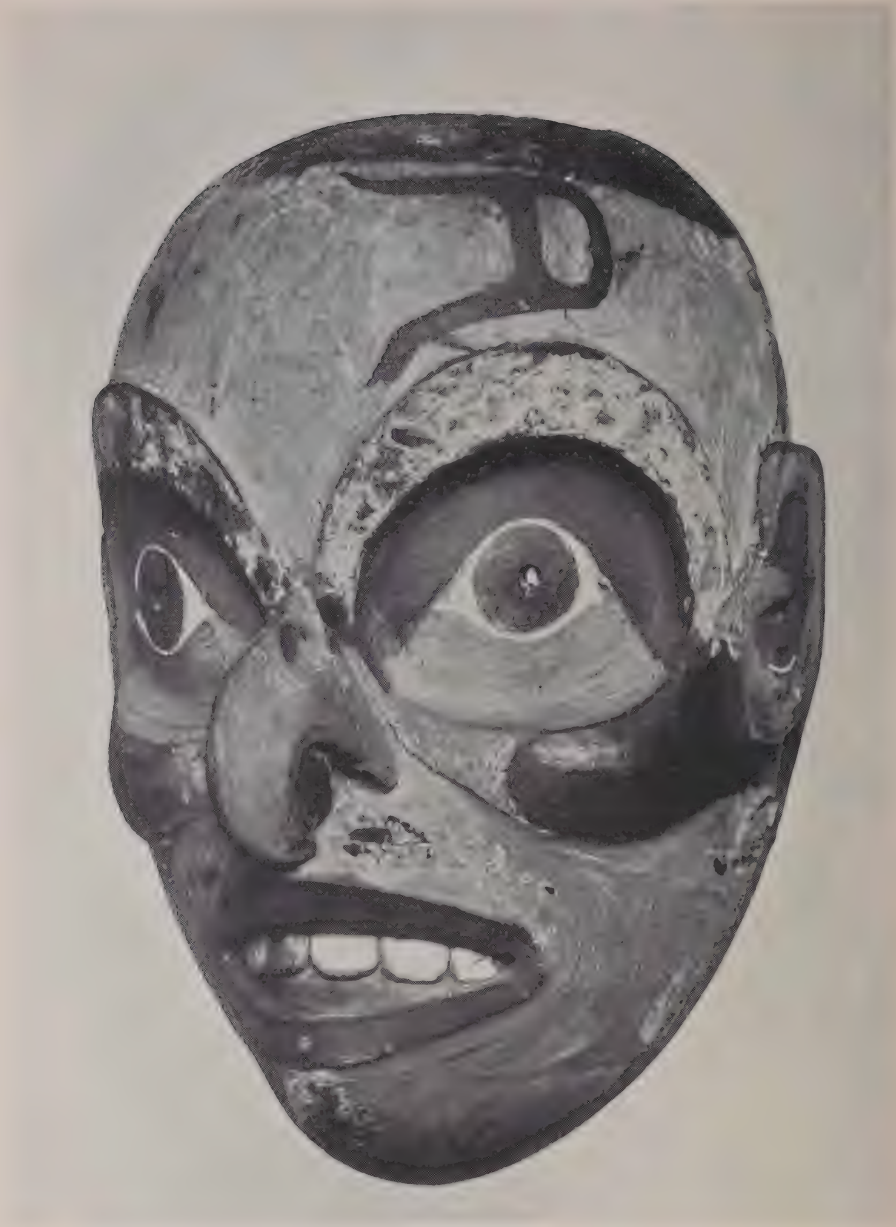
43. Tanzrassel der Hēiltsuk oder Bilballa (zur nördlichen Gruppe der Kwakiutl-Stämme gehörig). Farben: Dunkelrot und Grün auf gelblichem Holzgrunde. Das Gesicht stellt wahrscheinlich die Sonne dar; auf der Rückseite die stark zerschnittene, stilisierte Zeichnung eines Tieres, von dessen Körperteilen man mit Sicherheit nur einige Flossen identifizieren kann. Höhe einschl. Griff 28 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 2331.

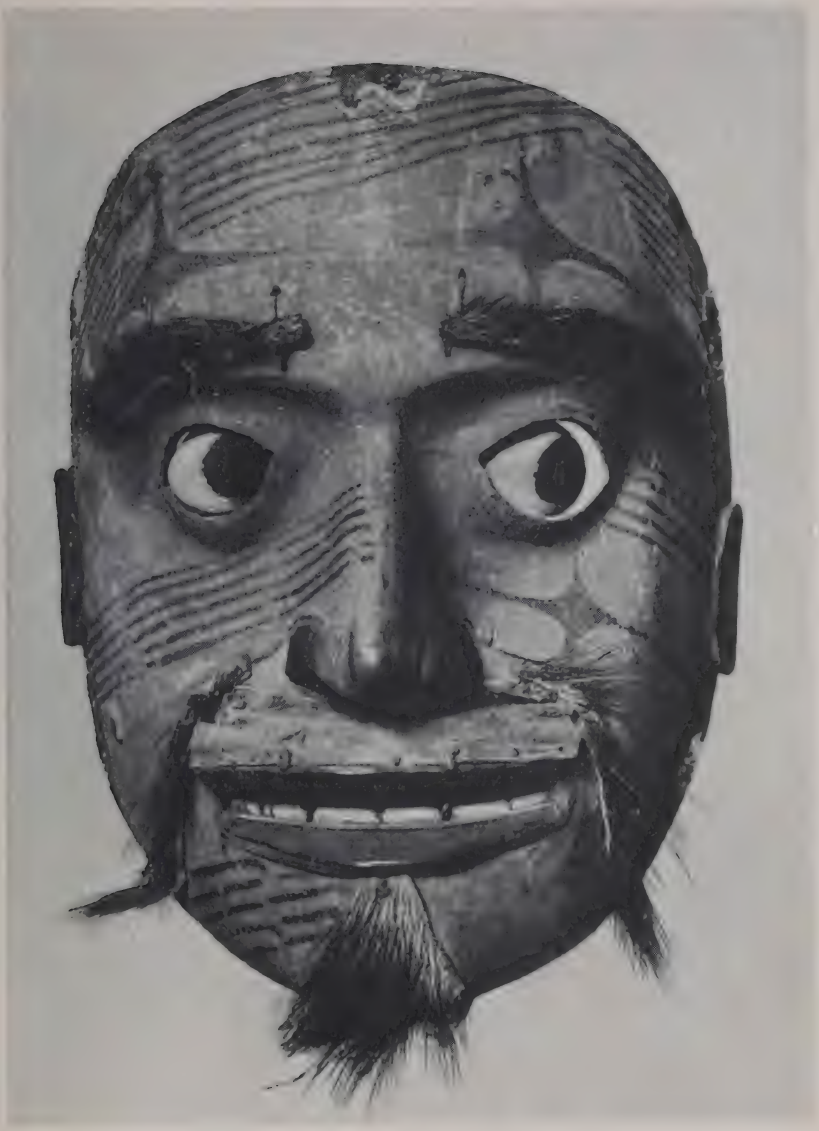
44. Pfeifenkopf der Haida aus schwarzem Talkschiefer, mit reicher figürlicher Bearbeitung. Vgl. den Text S. 28. Ähnlich wie die Darstellungen der Totempfeiler mythologischen Inhalts sind auch diejenigen der monströsen Pfeifenköpfe ohne Kenntnis des betreffenden Mythos oder der Legende im einzelnen nicht zu verstehen. So erkennt man hier nur einzelne Typen, ein Ungeheuer, das einen Menschen mit Häuptlingstanzhut verschlingt, einen Raben, auch einen fünfflossigen Schwertwal. Länge 39 cm. Erworben durch Oldmann in London. Berlin Mus. Nr. IV. A. 8182.

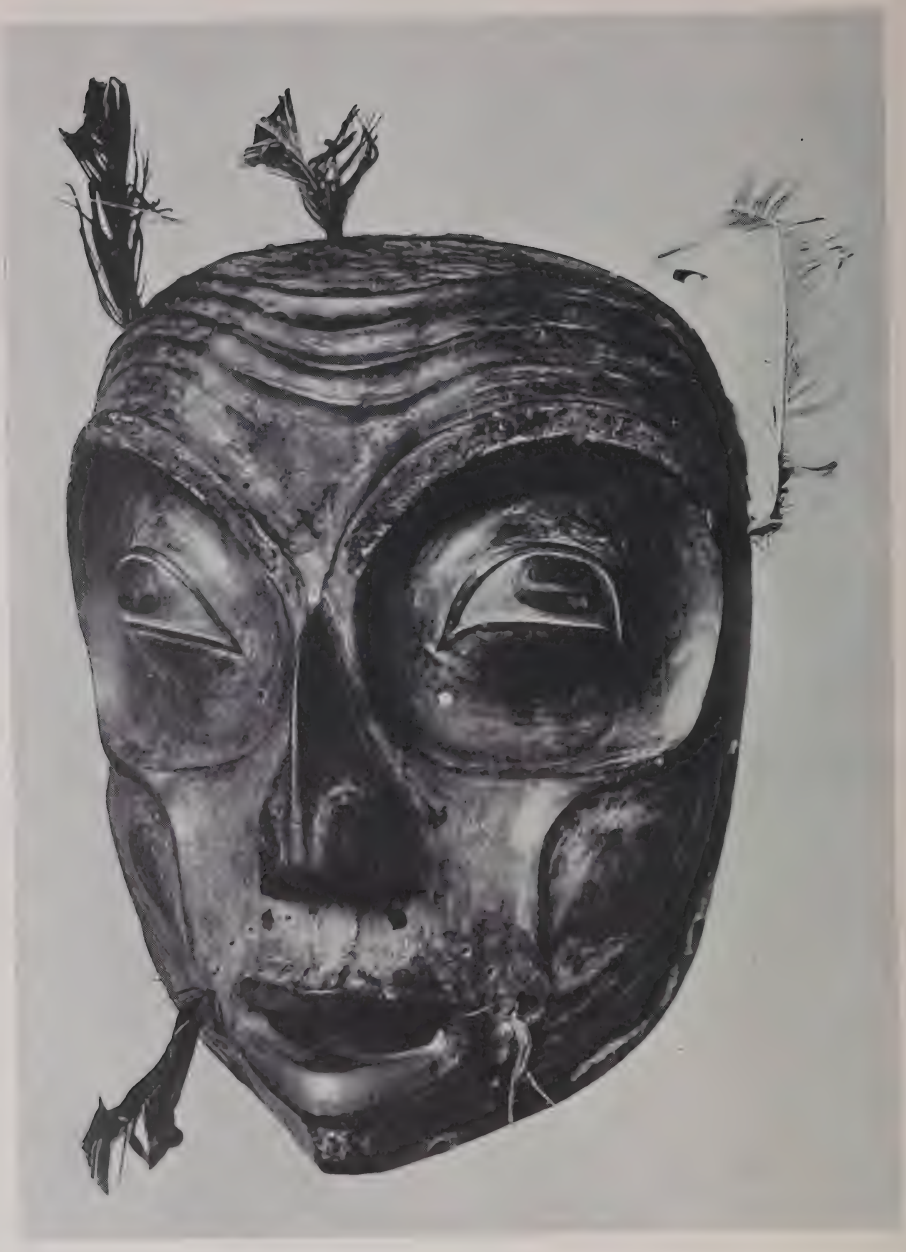
45. Schamaneninstrumente der Haida und Tsimshian, aus Knochen, mit Perlmuttereinlagen. Vgl. den Text S. 28. Beide Stücke stellen die fabelhafte Schlange Sisiutl dar, deren jedes Ende einen Kopf trägt und deren Berührung, ja nur Betrachtung, beim Menschen gewisse unheilvolle Wirkungen hervorruft. Die Benutzung des Instruments durch den Schamanen (Medizinmann) geschieht bei der Krankenheilung in der Weise, daß der Schamane die eine Öffnung des Instruments mit Werg verstopft, alsdann dem Kranken angeblich den Krankheitsdämon aus dem Körper saugt und den Dämon in das Instrument speit, worauf die andere Öffnung des letzteren gleichfalls geschlossen wird. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Länge 17 cm, Haida (Nr. IV. A. 798) und 16 cm, Tsimshian (Nr. IV. A. 812).

46. Löffel aus Bergziegenhorn, Typus der Tlinkit und Haida. Exemplar von den Haida. Vgl. Text S. 27—28. Die Darstellung ähnelt hier derjenigen auf den Rabenrasseln. Vgl. Tafel 42 und Erläuterung dazu. Hier sieht man zu unterst einen Vogel von deutlichem Eulentypus, der ein menschliches Wesen in die Zunge beißt. (Nacht- und Dunkelheitssymbol; vgl. darüber Seler in der zu Tafel 42 zitierten Abhandlg.) Darüber ein Rabe mit erhobenen Händen und Frosch. (Der Rabe als Feuer- und Lichtbringer.) Spitze unklar (Rabe?). Länge 31 cm. Sammler Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 8183.
47. Links zwei Ruder der Tlinkit, mit schwarzer und brauner Bemalung auf dem gelblichen Grunde. Die Bemalung stellt Robben- oder Walgestalten in aufgelöster Form dar. Länge ca. 156 cm. Sammler Deppe 1837 bzw. Schiff Prinzeß Luise 1834. Berlin Mus. Nr. IV. B 41 u. 44. Rechts zwei große hölzerne Schöpflöffel der Haida, der eine mit Wal als Griff (Berlin Mus. Nr. IV. A. 1000, 74 cm lang), der andere mit Adler (Berlin Mus. Nr. IV. A. 651, Länge 69 cm). Vgl. dazu als etwa passenden Typus die Schüssel auf Tafel 39. Sammler Jacobsen.
48. Drei Keulen. Von links nach rechts. I. Holzkeule der Tlinkit mit Haifischdarstellung. (Kopf oberhalb des Gesichtes: Kiemen, darüber Augen, Mundlinie parallel dem breiten Keulenrande). Länge 58 cm. Gesammelt bei dem Tlinkitstamme der Huna von Paul Schulze. Berlin Mus. Nr. IV. A. 380; II. Holzkeule der Haida mit Darstellung des Seelöwen. An die Rückenflosse ist (spielerisch) ein Gesicht gefügt, so daß die Flosse als gebogene Nase erscheint. Länge 64 cm. Sammler Mr. William Charles (Hudson Bay Comp.). Berlin. Mus. Nr. IV. A. 984. Zu diesen beiden Stücken vgl. unseren Text S. 6 f. III. Keule der Tsimshian aus einer Elchgeweihstange, mit Perlmuttereinlagen sparsam geziert. Nach Jacobsen eine „Galakeule, beim Tanzen gebraucht", also offenbar Zeremonialinstrument. Die Darstellung läßt ein menschliches Gesicht erkennen, ist aber im übrigen unklar. Länge 40 cm. Sammler Capt. A. Jacobsen. Berlin Mus. Nr. IV. A. 835.

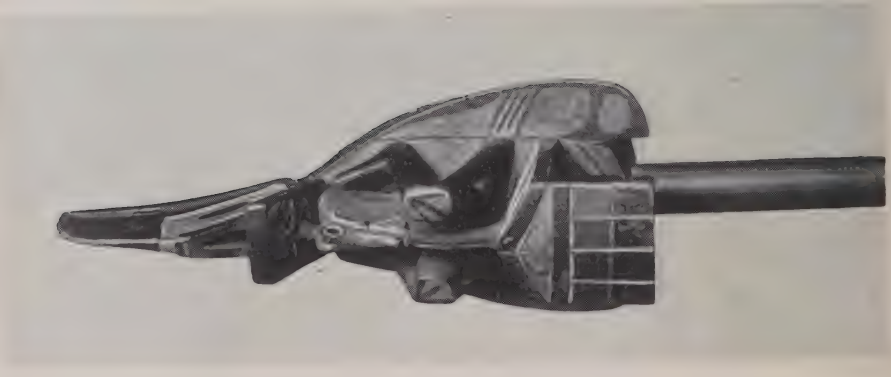
1

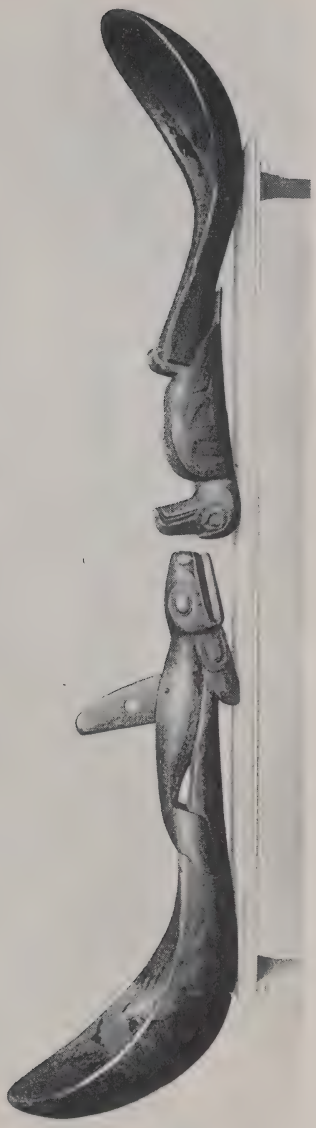






1 m





PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

E
78
N78A3
c.1
ROBA

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 17 18 06 012 7